

Julia Kiesler

Der performative Umgang mit dem Text

Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater

Theater der Zeit

Julia Kiesler – Der performative Umgang mit dem Text

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Zugl.: Phil. Diss. Univ. Halle-Wittenberg, 2018

Julia Kiesler
Der performative Umgang mit dem Text
Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater

Recherchen 149

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleiter Harald Müller
Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany
www.theaterderzeit.de

Lektorat: Erik Zielke
Gestaltung: Sibyll Wahrig
Umschlagabbildung: Probenfoto von *Faust. Der Tragödie erster Teil* in der Regie von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern. © Annette Boutellier

ISBN 978-3-95749-240-1 (Taschenbuch)
ISBN 978-3-95749-228-9 (ePDF)
ISBN 978-3-95749-229-6 (EPUB)
ISBN 978-3-95749-251-7 (Open Access)

DOI: https://doi.org/10.35287/9783957492517

Julia Kiesler

Der performative Umgang mit dem Text

Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater

Theater der Zeit

Recherchen 149

DANKSAGUNGEN

An erster Stelle möchte ich all den Menschen danken, die sich dazu bereit erklärt haben, dass ich ihre Probenprozesse beobachten und ihnen bei ihrer Arbeit über die Schulter schauen durfte. Mein Dank gilt den Schauspieler/-innen und Akteur/-innen der drei untersuchten Produktionen sowie den Regisseur/-innen Claudia Bauer, Laurent Chétouane und Volker Lösch, dem Chorleiter und Regisseur Bernd Freytag und dem Musiker Peer Baierlein, deren Arbeitsprozesse ich begleitet habe. Ohne sie wäre die vorliegende Studie nicht zustande gekommen.

Ebenfalls nicht zustande gekommen wäre diese Arbeit ohne mein Forschungsteam. Ich bedanke mich bei Herrn Prof. Dr. Thomas Strässle und bei Frau Dr. Priska Gisler, die sich an der Hochschule der Künste Bern sehr dafür eingesetzt haben, dass das Forschungsprojekt, aus dem die vorliegende Untersuchung hervorgeht, durchgeführt werden konnte. Sie standen mir über den gesamten Zeitraum unterstützend und beratend zur Seite, ebenso wie Herr Prof. Wolfram Heberle, der mir als Leiter des Studienbereichs Theater der Hochschule der Künste Bern zugleich die Möglichkeit gab, dieses Projekt überhaupt durchzuführen. In dieser Hinsicht sei auch dem Leiter des Fachbereichs Theater der Hochschule der Künste Bern Herrn Florian Reichert gedankt, der das Vorhaben ebenfalls unterstützte. Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Kollegin Frau Dipl.-Sprechwissenschaftlerin Claudia Petermann, die mit mir gemeinsam an diesem Forschungsprojekt arbeitete. Ihre fachliche Unterstützung und inhaltlichen Anregungen trugen maßgeblich zum Entstehen dieser Arbeit bei.

Dem Schweizerischen Nationalfond, der das Forschungsprojekt „Methoden der sprechkünstlerischen Probenarbeit im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater“, aus dem die vorliegende Untersuchung hervorgegangen ist, im Zeitraum von März 2014 bis November 2017 finanziell gefördert hat, ebenso wie die Open-Access-Publikation, sei an dieser Stelle ebenfalls gedankt.

Ganz herzlich möchte ich mich bei Frau Prof. Dr. Ursula Hirschfeld von der Abteilung Sprechwissenschaft und Phonetik des Instituts für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg für ihre engagierte und hilfreiche Betreuung meiner Dissertation bedanken, ebenso bei Frau Dr. Martina Haase, die mich zur Bearbeitung dieses Themas inspirierte und mir in vielen inhaltlichen

Fragen beratend zur Seite stand. Den Fotografinnen Annette Boutellier und Judith Schlosser sowie der Illustratorin Giovanna Bolliger danke ich für die Genehmigungen zur Veröffentlichung der Fotos und Illustrationen im Anhang, außerdem danke ich meinem Lektor Erik Zielke vom Verlag Theater der Zeit für seine Unterstützung.

Bei meiner Familie bedanke ich mich für alles!

EINLEITUNG

> Ich hatte einmal die Illusion, theatralisches Wissen sei etwas, das man sich aneignen und dann besitzen könne. Also schaute ich mich um. Zuerst ging ich zu einem, der noch lebte. Drei Jahre lang saß ich da und beobachtete die Arbeit von Jerzy Grotowski. Dann ging ich nach Indien. Später wandte ich mich an die Toten, an die Quellenwerke der „Lehre“ vom Theater: Stanislawskij, Meyerhold, Brecht, die alten Schriften von Zeami und der Natyashastra. Sie standen alle auf meinem Schreibtisch aufgereiht. Eisenstein war auch dabei. So hatte ich mich vorbereitet, bis an den Tag, an dem ich mit meinen Kollegen vom Odin Teatret die Arbeit aufnahm. Liegt es an diesem Wissen, an dem ich als Zuschauer oder als Leser teilhatte, daß heute einige Menschen mit mir arbeiten möchten und mir Fragen über die Arbeit des Schauspielers stellen? Oder liegt es an den Ergebnissen, die von unseren Schauspielern erreicht wurden? (Barba 1985, 90)

Diese kleine Anekdote des italienischen Theatermachers Eugenio Barba fragt danach, ob künstlerisches Wissen erlernbar ist oder ob es vielmehr aus der Erfahrung eines kreativen Prozesses hervorgeht, der zugleich ein Prozess der Erforschung künstlerischer Arbeit ist. Sie wirft die Frage nach der Sinnhaftigkeit von Probenbeobachtungen auf und verweist damit auf ein Untersuchungsgebiet, dem sich die vorliegende Studie widmet.

Jeder Probenprozess im Theater lässt sich als ein künstlerischer Forschungsprozess betrachten, in dem spezifische Vorgehensweisen entwickelt werden bzw. zum Einsatz kommen. Wie Matzke schreibt, wird innerhalb von Proben nicht nur eine Aufführung vorbereitet, es wird auch ein spezifisches Wissen generiert (vgl. Matzke 2012, 19). Jeder Probenprozess charakterisiert sich durch den Rückbezug auf bestehende künstlerische Praktiken einerseits sowie auf das Entwickeln neuer Herangehensweisen, Formen und Ästhetiken andererseits. „Als Prozess der Wissensgenerierung trifft sich im Begriff des Probens das Theater mit der Wissenschaft.“ (ebd.) Die Reflexion des Einsatzes und der Entwicklung künstlerischer Praktiken innerhalb eines Produktionsprozesses steht im Zentrum der vorliegenden Untersuchung. Eine solche Reflexion kann dazu beitragen, eine veränderte Perspektive auf die schauspielerische Darstellung zu eröffnen. Sie kann zum einen Impulse

für die Weiterentwicklung der eigenen künstlerischen Arbeit setzen, zum anderen kann sie der Vermittlung künstlerischer Verfahren, Methoden und Arbeitsweisen im Rahmen von Ausbildungsprozessen dienlich sein.

In seiner wissenschaftlichen Ausrichtung ist die Probenprozessbeobachtung noch jung. Insbesondere innerhalb der angewandten Theaterwissenschaft ist seit einiger Zeit ein Paradigmenwechsel von der Aufführungsanalyse zur Aufarbeitung unterschiedlicher Probenprozesse zu verzeichnen (vgl. Kurzenberger 2009b, 7). Melanie Hinz und Jens Roselt sondieren in ihrer Publikation *Chaos und Konzept* ein neues Forschungsfeld, indem sie nach den Poetiken sowie nach konkreten Techniken und Verfahren des Probierens im Theater fragen (vgl. Hinz/Roselt 2011, 9). Im Fokus stehen einzelne Regisseurinnen und Regisseure und ihre individuellen Arbeitsweisen mit Schauspielerinnen und Schauspielern sowie ihr Umgang mit Texten und Situationen. Daran schließt die hier vorliegende Arbeit an.

Ihre Untersuchungen bewegen sich im Umfeld des zeitgenössischen deutschsprachigen Theaters und gehen aus einem Forschungsprojekt hervor, das ich an der Hochschule der Künste Bern ins Leben rief. Das Forschungsprojekt mit dem Titel „Methoden der sprechkünstlerischen Probenarbeit im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater“ ging von der Beobachtung aus, dass sich die Anforderungen an Schauspielerinnen und Schauspieler in der Theaterpraxis sowohl im darstellerischen als auch im sprachlichen bzw. sprecherisch-stimmlichen Bereich in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten stark verändert haben. Texte werden chorisch, simultan oder monologisierend statt dialogisch gestaltet und sind nicht mehr unbedingt in die Repräsentation von Handlungen und schauspielerische Vorgänge auf der Bühne eingebunden. Ausdrucksmöglichkeiten wie Körper, Raum, Licht, Bewegung, Bild, gesprochene Sprache und Stimme treten als gleichberechtigte Mittel neben den Text. Sowohl in Inszenierungen, denen ein postdramatischer Theatertext zugrunde liegt, der dramatische Kategorien wie Figur, Dialog, Handlung, Raum- und Zeitgestaltung auflöst und demnach einen veränderten Umgang der Schauspielerinnen und Schauspieler mit dem Text erfordert, als auch in Inszenierungen klassischer Dramen avancieren die Sprache und ihre Erscheinungsweise auf der Bühne als gesprochene Sprache, als Stimmklang, als Rhythmus, als Melodie von einem Mittel zu einem Thema.

Auf der Grundlage dieser Beobachtungen stellte das Projekt die Frage, wie derartige Sprechweisen und Darstellungsformen innerhalb von Pro-

benprozessen entstehen bzw. entwickelt werden und welche Methoden und Arbeitspraktiken dabei zum Einsatz kommen. Durch die teilnehmende Beobachtung an insgesamt fünf mehrwöchigen Probenprozessen sollte herausgefunden werden, wie der Erarbeitungs- und Gestaltungsprozess eines Textes im zeitgenössischen Theater in der Zusammenarbeit von Schauspieler/-innen und Regisseur/-innen erfolgt. Den Untersuchungsgegenstand des gesamten Forschungsprojekts bildeten die folgenden Probenarbeiten:

- ein Workshop des Regisseurs Laurent Chétouane mit Studierenden der Hochschule der Künste Bern, in dem die Erarbeitung von Shakespeare-Sonetten sowie die Annahme des Regisseurs: „Der Text spricht, nicht ich!“ im Zentrum der Beobachtung standen,
- der Probenprozess zur Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel, in der insbesondere die chorische Textarbeit fokussiert wurde,
- eine Produktion der Regisseurin Claudia Bauer, die Goethes *Faust. Der Tragödie erster Teil* am Konzerttheater Bern auf die Bühne brachte und darin einen speziellen Figurenansatz verfolgte,
- der Probenprozess zur Inszenierung *Warum läuft Herr R. Amok?* nach dem Film von Rainer Werner Fassbinder in der Regie von Susanne Kennedy an den Münchner Kammerspielen, einer Produktion, die mit einem aufgenommenen Playbacktext arbeitete,
- schließlich der Probenprozess zur Inszenierung *Wut* von Elfriede Jelinek in der Regie von Nicolas Stemann an den Münchner Kammerspielen, in dem die Transformation eines postdramatischen Theatertextes im Zentrum der Beobachtung stand.

Die Auswahl dieser Produktionen ging von der Vermutung aus, dass die aufgeführten Regisseurinnen und Regisseure den Konflikt mit traditionellen, etablierten Theaterpraktiken suchen und mit neuen Darstellungs- und Sprechformen sowie Texterarbeitungsansätzen experimentieren.

Dieser Studie liegen nur die drei erstgenannten Produktionen von Laurent Chétouane, Volker Lösch und Claudia Bauer als Untersuchungsgegenstand zugrunde, da ich selbst an diesen drei Probenprozessen als teilnehmende Beobachterin beteiligt war und diese auf Basis der dort erhobenen Daten in eigenständiger Arbeit ausgewertet und analysiert habe (zu den Ergebnissen der anderen zwei untersuchten Probenprozesse vgl. Kiesler/Rastetter 2017 sowie Rastetter 2017a und 2017b). Die zunächst allgemeine Fragestellung nach der Entstehung „veränderter“ Spiel- und Sprechweisen und deren Herstellungsprozessen wurde spezifiziert, in dem nach den Entstehungsprozessen speziell *performati-*

ver Praktiken des Spielens und Sprechens auf der Bühne des Theaters gefragt wurde. Der Fokus wurde in der Beobachtung dieser drei Probenprozesse auf Ansätze der Texterarbeitung gelegt, die keine realistische, also wirklichkeitsabbildende Spiel- und Sprechweise hervorbringen, sondern sich im weitesten Sinne einer performativen, d. h. wirklichkeitskonstituierenden Spielpraxis zuordnen lassen.

Dabei stand vor allem der sprechkünstlerische Gestaltungsprozess der Schauspielerinnen und Schauspieler im Zentrum der Beobachtung, da insbesondere der Umgang mit sprecherischen und stimmlichen Gestaltungsmitteln in früheren Inszenierungen der drei genannten Regisseur/-innen auffiel, so die chorische Sprechweise in den Produktionen von Volker Lösch, das verlangsamte, Wort für Wort deklamierende Sprechen innerhalb von Chétouanes Inszenierungen oder die vielfältigen Brüche und Wechsel von Sprechweisen in den Produktionen von Claudia Bauer.

Ziel der vorliegenden Studie ist es, Ansätze der Textarbeit, wie sie in der zeitgenössischen Theaterpraxis zum Einsatz kommen, exemplarisch zu beschreiben und methodisch als „performative Ansätze der Textarbeit" herauszuarbeiten sowie zu definieren. Darüber hinaus ist es das Ziel, Fähigkeiten und Kompetenzen für die Schauspielausbildung abzuleiten, die im Umgang der Schauspielerinnen und Schauspieler mit performativen Herangehensweisen und Erscheinungsformen beobachtet wurden. Die Studie kommt damit der Forderung nach, Ausbildungsinhalte im Hinblick auf die Theaterpraxis zu überprüfen und zu überdenken. Beobachtete künstlerische Praktiken, Erscheinungsformen und Phänomene werden demnach nicht nur theoretisch, sondern auch anwendungsorientiert betrachtet. Darüber hinaus ist es dieser Studie ein Anliegen, die sprechkunsttheoretische Debatte voranzubringen und Impulse für weiterführende sprechkünstlerische Untersuchungen innerhalb der Sprechwissenschaft zu geben.

Die Arbeit gliedert sich in neun Kapitel. Nach der thematischen Einführung der Untersuchung innerhalb der Einleitung wirft das *zweite Kapitel* einen Blick auf die sprech- und theaterwissenschaftliche Forschungslage. Es werden theoretische Positionen beider Fachgebiete erörtert mit dem Ziel, ein Verständnis für die Formulierung eines „performativen Umgangs mit dem Text" zu erlangen. Das *dritte Kapitel* widmet sich dem Untersuchungsdesign und stellt methodische Schritte vor, die im Rahmen der Probenprozessbeobachtungen und -analysen vollzogen wurden. Im Zentrum der *Kapitel vier bis acht* steht die Analyse der

empirischen Probenprozessuntersuchungen, deren Ziel es war, methodische Ansätze eines performativen Umgangs mit dem Text herauszuarbeiten. Die Gliederung der *Kapitel vier bis sechs* folgt in Ansätzen der Struktur eines Probenprozesses, an dessen Beginn konzeptionelle Überlegungen zu einer Inszenierung sowie ein oder mehrere Texte als Ausgangsmaterial stehen, das im Rahmen der Probenarbeit performativ transformiert wird.

So stellt das *vierte Kapitel* zunächst die drei der Untersuchung zugrunde liegenden Produktionen vor, deren Probenprozesse beobachtet wurden. Es werden konzeptionelle und inszenatorische Gesichtspunkte der drei Probenarbeiten beschrieben, auf deren Basis Aspekte performativer Situationsanordnungen herausgearbeitet werden. Das *fünfte Kapitel* beschäftigt sich mit der Frage, welche Texte den drei Produktionen zugrunde lagen und auf welche Weise diese als Material für die jeweilige Inszenierung bearbeitet wurden. Kontingenzmerkmale, intertextuelle Arbeitsweisen sowie Kompositionsprozesse werden hier als künstlerische Ansätze beschrieben, die eine Textvorlage als Material behandeln und die Autorschaft von Schauspieler/-innen und Regieteams herausfordern.

Das *sechste Kapitel* bildet das Herzstück und größte Kapitel der vorliegenden Studie. Im Zentrum stehen verschiedene Texterarbeitungsansätze, die als performative definiert und herausgearbeitet werden. Dabei untergliedert es sich in neun Teilkapitel. Nach einer Kapiteleinführung stellen die Teilkapitel 2 und 3 allgemein methodische und speziell interperformative Bezugsgrößen vor, um den nachfolgenden Ausführungen einen referentiellen Zusammenhang geben zu können. Kapitel 4 beschreibt methodische Ansätze der Textarbeit, wie sie im Rahmen der Probenprozessuntersuchung des Workshops von Laurent Chétouane beobachtet wurden. Das Unterkapitel 5 untersucht anhand der Probenarbeiten von Claudia Bauer und Volker Lösch sowie ihrer Ensembles musikalische Ansätze der Textarbeit. Exemplarisch werden einzelne methodische Schritte sowie erforderliche Fähigkeiten der Schauspielerinnen und Schauspieler für eine musikalische Texterarbeitung herausgearbeitet. Im Anschluss daran beschreibt das Unterkapitel 6 methodische Aspekte speziell der chorischen Textarbeit, wie sie insbesondere in der Arbeit von Volker Lösch und dem Chorleiter Bernd Freytag zu beobachten war. Auch hier werden am Ende des Teilkapitels Fähigkeiten herausgestellt, die Schauspielerinnen und Schauspieler für das Chorsprechen benötigen. Das Teilkapitel 7 beschäftigt sich mit einem Texterarbeitungsansatz, der als „intervokale Herangehensweise“ bezeichnet werden soll und in diesem Zusammenhang einen neuen Blick

auf das Zitieren und Markieren von Figuren und Sprechweisen wirft. Im Unterkapitel 8 steht die Trennung von Spiel und Sprache zum einen als methodischer Ansatz der Probenarbeit, zum anderen hauptsächlich als ästhetische Herangehensweise, wie sie insbesondere im Rahmen der *Faust*-Produktion von Claudia Bauer zu beobachten war, im Zentrum. In diesem Kapitel wird auch der Einsatz medialer Techniken durch Videoprojektion oder Mikrofon thematisiert. Im letzten Teilkapitel 9 werden schließlich das darstellerische Potential sowie Wirkungsdimensionen der beschriebenen Texterarbeitungsansätze und deren Erscheinungsformen erörtert.

Die *Kapitel sieben und acht* nehmen eine verstärkte Reflexionsebene ein. Im Kapitel sieben werden auf Basis der empirischen Untersuchungen ausgewählte sprechkünstlerische Gestaltungsmittel als sprechkünstlerische Phänomene beschrieben und damit Überlegungen zu einer erweiterten Theoriebildung hinsichtlich prosodischer Merkmale angestellt. Das Kapitel acht beschäftigt sich abschließend mit der Frage, welche Fähigkeiten und Kompetenzen aufgrund der Untersuchungsergebnisse für eine performative Spielpraxis abgeleitet werden können und welche Rückschlüsse für die Schauspielausbildung zu ziehen sind. Im neunten und *letzten Kapitel* der vorliegenden Studie werden die Untersuchungsergebnisse zusammengefasst, methodenkritisch reflektiert sowie Perspektiven für nachfolgende Untersuchungen aufgezeigt.

Die Arbeit richtet sich an Sprechwissenschaftlerinnen und Sprechwissenschaftler, an Sprecherzieherinnen und Sprecherzieher, an Dozierende innerhalb der Schauspielausbildung ebenso wie an Schauspielstudierende, an Theaterwissenschaftlerinnen und Theaterwissenschaftler sowie an Theaterpraktikerinnen und Theaterpraktiker. Eine Schauspielausbildung sollte angehende Schauspielerinnen und Schauspieler auf die vielfältigen Anforderungen, die der Beruf mit sich bringt, vorbereiten. Voraussetzung dafür ist die Wahrnehmung der Theaterrealität und der Anforderungen, die auf der Bühne des zeitgenössischen Theaters gestellt werden. Sich verändernde Anforderungen machen das Überdenken und ein Erweitern bestehender Lehrinhalte nötig. Der vorliegenden Studie kommt demnach eine methodische Bedeutung zu, wenn es gelingt, ihre Forschungsergebnisse direkt in die Theaterpraxis und/oder in die Lehre und Ausbildung von Schauspiel- und Regiestudierenden sowie Studierenden der Sprechwissenschaft als zukünftige Sprecherzieher/-innen an Schauspielschulen und Theatern einfließen zu lassen.

Wissenschaftliche Bedeutsamkeit erlangt die Arbeit durch die Erweiterung des Methodenkanons sowohl für die Theaterwissenschaft

als auch für die Sprechwissenschaft. Durch die Methode der teilnehmenden Beobachtung, fokussiert auf den Umgang mit gesprochener Sprache, können Aspekte des Probenprozesses, die sich auf den Erarbeitungsprozess von Texten im zeitgenössischen Theater und die Entstehung von bestimmten Sprechweisen beziehen, untersucht werden. Dank der auditiven Analyse gelangt man auch zu einer genaueren Beschreibung von sprecherischen und stimmlichen Phänomenen. Ebenso wie es allgemein in der Methodologie der Kulturwissenschaft und Sprachphilosophie und speziell innerhalb der Theaterwissenschaft einen Perspektivwandel gegeben hat (vgl. Kolesch/Krämer 2006, 10), nimmt auch die vorliegende Arbeit eine performative Perspektive ein und fokussiert nicht mehr allein Strukturen und Werke, sondern Ereignisse sowie Prozesse der Produktion und Rezeption. Sie leistet damit einen Beitrag zum sich neu konstituierenden Forschungsfeld der Probenforschung innerhalb der Theaterwissenschaft. Die Sprechwissenschaft hat erst in jüngerer Zeit wieder begonnen, sich dem Gegenstand des Theaters zu widmen, ausgehend davon, dass Sprechkunst u. a. am Theater stattfindet. Die vorliegende Arbeit möchte als systematische sprechwissenschaftlich orientierte Untersuchung einen wesentlichen Beitrag in der Diskussion um das zeitgenössische Theater leisten.

FORSCHUNGSLAGE

Vor dem Hintergrund der Performativität kultureller Prozesse untersucht die vorliegende Studie nicht in erster Linie Aufführungsprozesse, sondern Probenprozesse unter dem Aspekt der Texterarbeitung. Es werden performative Ansätze der Textarbeit herausgearbeitet sowie die damit im Zusammenhang stehenden Anforderungen, vor denen die Schauspielerinnen und Schauspieler im Zuge dieser Herangehensweisen standen. Um zu erläutern, was unter einem „performativen Umgang mit dem Text“ überhaupt zu verstehen ist, widmet sich das folgende Kapitel dem Begriff der „Performativität“. Im Zentrum stehen das Klären von Begrifflichkeiten und die Einordnung der Arbeit in die theater- und sprechwissenschaftliche Forschung. Nachdem zunächst der Begriff des „zeitgenössischen Theaters“ in Abgrenzung zum Begriff des „postdramatischen Theaters“ begründet wird, soll anschließend ein Verständnis des Begriffs „performativ“, wie er im Rahmen der hier vorliegenden Untersuchung Anwendung findet, etabliert werden.

1 Zum Begriff des zeitgenössischen Theaters

Das zeitgenössische Theater zeichnet sich durch eine Vielzahl an Arbeitsweisen, Darstellungsformen und, damit verbunden, auch Sprechweisen aus. Die Grenzen zwischen Theater, Performance, Tanz, bildender Kunst, Musik und der Arbeit mit neuen Medien sind schon seit einiger Zeit fließend geworden. Nicht mehr der Text steht im Zentrum zeitgenössischer Inszenierungen, sondern theatrale Zeichen wie Licht, Raum, Bühnenbild, Körper, Bewegung, Stimme, Zeit und Musik treten als gleichberechtigte Elemente einer Inszenierung nebeneinander. Text tritt als gesprochene Sprache in besonderer Weise hervor, wobei sich gesprächsferne Redeformen bzw. nicht-illusionistische Figuren- und Handlungskonzepte wiederfinden und die Dialogform radikal infrage gestellt wird. Monologische sowie chorische Möglichkeiten des Theaters werden neu bewertet (vgl. Roselt 2005, 69 f.). Birkenhauer spricht vom Theater der Gegenwart als einem „Ort polyphoner Diskurse und entbundener Signifikanten“ (Birkenhauer 2013, 7).

Hans-Thies Lehmann subsumiert derartige Erscheinungsweisen in seiner gleichnamigen Publikation unter dem Begriff des „postdramati-

schen Theaters“ und etabliert damit ein Verständnis von Theater, das jenseits des Dramas operiert (vgl. Lehmann 1999, 30). Der Begriff „postdramatisch“ wurde bereits 1987 von Andrzej Wirth, jedoch ohne weitere Ausdifferenzierung, zur Charakterisierung zeitgenössischer Theaterformen verwendet (vgl. Weiler 2005, 245) und auch Gerda Poschmann analysierte bereits 1997 in ihrer Publikation *Der nicht mehr dramatische Theatertext* angesichts einer „postdramatischen Theaterkunst“ (Poschmann 1997, 1) Texte u. a. von Werner Schwab, Peter Handke, Heiner Müller und Elfriede Jelinek, „die mit dem, was im Allgemeinen unter ‚Drama‘ verstanden wird, nichts mehr zu tun haben“ (ebd. 4). Der Begriff „postdramatisch“ wird demnach einerseits für die Beschreibung von Theaterformen gebraucht, die sich „vom Gebrauch dramatischer Literatur als Vorschrift für ein Inszenierungsgeschehen“ (Weiler 2005, 245) lösen, andererseits für Texte, denen dramatische Kategorien wie Figur, Dialog, Handlung, Raum- und Zeitgestaltung fehlen. Daran anschließend trifft Haase die Unterscheidung zwischen „postdramatischen Theatertexten“ und „postdramatischen Inszenierungsweisen“ (vgl. Haase 2013d, 6).

Der Begriff des „postdramatischen Theaters“ zielt jedoch nicht auf ein Theater jenseits des Textes. Vielmehr werden mit ihm Theaterformen umschrieben, die den Text als theatrales Material begreifen, mit dem Sprache in ihrer jeweils spezifischen Performativität zur Geltung gelangt. Ausdruckselemente wie Körper und Stimme „verbinden sich nicht in psychologischer Absicht zu Zeichen für eine außertheatrale Wirklichkeit, sondern sind selbst ‚Aufmerksamkeit fordernde Manifestationen‘, die als je Besondere wahrgenommen werden wollen, ohne dass sie sich auf den ersten Blick zu einem übergeordneten Sinn zusammenschließen lassen“ (Weiler 2005, 247 f.). Theatermittel treten in postdramatischen Inszenierungsweisen nicht nur in ihrer Referentialität, sondern insbesondere in ihrer Phänomenalität hervor. In Bezug auf stimmliche Erscheinungsformen konstatiert Jenny Schrödl:

> Im postdramatischen Theater hat eine Verschiebung der Inszenierungs- und Präsentationsweisen von Stimmen stattgefunden, auch als Resultat verschiedener künstlerischer Bemühungen seit den historischen Avantgarden und den 1960er Jahren. Im Vordergrund steht nicht mehr allein das, was verlautbart wird und somit die Artikulation von Sprache und Rede, die Darstellung von Figuren, die Erzählung und Repräsentation von Geschichte. Man konzentriert sich vielmehr darauf, *wie* etwas verlautbart wird, und setzt so den Fokus auf die Ausstellung der Stimme und den Vollzug des Sprechens selbst, auf die Hervorbringung von materiellen Erscheinungen von

> Stimmen im Hier und Jetzt einer Aufführung. Die Stimme als theatrales Element erhält so einen autonomen Status diesseits von Sprache und Subjekt, diesseits von semantischen, expressiven und instrumentellen Funktionen. (Schrödl 2012, 16 f.)

Für die Zuschauerinnen und Zuschauer ergeben sich aufgrund der Uneindeutigkeit, Polyvalenz und Simultanität postdramatischer Erscheinungsformen Schwierigkeiten im Prozess der Sinnfindung. Ihre Wahrnehmungs- und Verstehensleistungen sind innerhalb postdramatischer Inszenierungen stark herausgefordert und werden als solche im Prozess der Aufführung thematisiert (vgl. Weiler 2005, 248).

Haase weist auf die Unschärfe des Begriffs „postdramatisch" hin (vgl. Haase 2013d, 2), der lediglich deskriptiv als „Arbeitsformel zur Beschreibung verschiedener neuer, performance-naher Theaterformen, die anderen Prinzipien folgen als dem der Werkinszenierung", gebraucht werden sollte (Primavesi 2004, 9 zit. nach Haase 2013d, 2). Festzustellen ist auch, dass sich das Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts erneut der dramatischen Literatur zuwendet. Zum einen findet sich eine Vielzahl zeitgenössischer Theaterstücke auf den Bühnen des Gegenwartstheaters wieder, zum anderen bindet sich der Umgang mit klassischen Texten auf neue Weise an Figuren- und Handlungskonzepte (vgl. Weiler 2005, 248). „Klassische Werke" werden dabei oftmals in performative Prozesse aufgelöst. Diese Auflösung findet zum einen durch die Dekonstruktion von Stückvorlagen statt, die mit einer Durchsetzung anderer bruchstückhafter Elemente oder Fremdbestandteile das aktuelle „Werk" als „Material der Aufführung" neu formieren (vgl. Ritter 2013c, 68). Zum anderen erscheinen Figuren auf Inszenierungsebene fragmentiert, chorisch aufgelöst oder wechseln als „agierende Subjekte" von einer „Aktions- auf die Meta-Ebene" (vgl. ebd.). Aufgrund dieser Vielfalt bevorzugt die vorliegende Studie den weiter gefassten Begriff des „zeitgenössischen Theaters", wenngleich immer wieder auch auf den Begriff „postdramatisch" zurückgegriffen wird (für eine eingehendere Beschäftigung mit dem Begriff „postdramatisch" vgl. u.a. Lehmann 1999, Weiler 2005, Stegemann 2009, Haase 2013d).

Kennzeichnend für das zeitgenössische Theater ist das Existieren unterschiedlichster Spiel- und Sprechweisen. Eine Figur realistisch auf der Bühne zu verkörpern, aus seiner Figur herauszutreten und selbstreferentiell zu agieren, mal darzustellen, mal zu spielen, einen Text gestisch zu gestalten oder ihn nur zu (re-)zitieren, dramatische Texte szenisch zu transformieren oder Textflächen musikalisch aufzulösen, sich in die Welt eines Textes hineinzubegeben ebenso wie die Differenz

zwischen dem Text und sich selbst als Spielerin oder Spieler zu markieren, sich einen Text leibhaft anzueignen und die Einheit von Sprache und Körperlichkeit in einer Figur zusammenfließen zu lassen oder aber diese Einheit zu zerstören – all diese Strategien der Darstellung und des Sprechens finden sich auf den deutschsprachigen Theaterbühnen der vergangenen Jahre wieder. Sie eröffnen die Frage, was überhaupt zum Handwerk einer zeitgenössischen Schauspielkunst gehört bzw. was es erfordert. Vor welchen Herausforderungen stehen die Schauspielerinnen und Schauspieler aufgrund der sich verändernden Theaterpraxis? Und darüber hinaus: Vor welchen Herausforderungen steht die sprecherzieherische Arbeit im Angesicht der aktuellen Ästhetiken und Umgangsformen mit Texten und gesprochener Sprache im Theater der Gegenwart?

Diesen Fragen wird im empirischen Teil dieser Arbeit nachgegangen. Es wird der Erarbeitungsprozess von Texten innerhalb verschiedener Probenprozesse untersucht, wobei der Fokus insbesondere auf Herangehensweisen gelegt wird, die eine performative Spielpraxis hervorbringen. Was darunter zu verstehen ist, erläutert das nun folgende Kapitel.

2 Semiotische und performative Perspektiven

> Nicht nur, dass beim Sprechen etwas gesagt und beim Gegenüber ein Eindruck hinterlassen wird, ist von Bedeutung, sondern auch die Tatsache, dass im Sprechen und durch das Sprechen die soziale Wirklichkeit und somit die Welt verändert wird. (Kranich 2016, 11)

Dieser von Kranich umschriebene Sachverhalt gilt nicht nur für die Alltagskommunikation, sondern kann ebenso auf die Kommunikation innerhalb bestimmter theatraler Prozesse übertragen werden. Das Sprechen auf der Bühne ist auch hier nicht nur als Ausdruck einer inneren Befindlichkeit von Figuren zu verstehen oder als Abbild einer dargestellten Welt, sondern es konstituiert Wirklichkeiten zwischen Bühne und Zuschauerraum, die es zuvor nicht gegeben hat. Die Theaterwissenschaft greift die wirklichkeitskonstituierende Funktion theatraler Handlungen im Rahmen einer Performativitätstheorie auf, die als theoretische Ausgangsbasis der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt. Sie soll im folgenden Kapitel umrissen sowie mit theoretischen Ausgangspositionen sprechwissenschaftlicher Betrachtungen in Zusammenhang gebracht werden.

Dabei soll ein Verständnis des Begriffs „performativ“ aus historischer, theoretisch-terminologischer und theaterpraktischer Sicht etabliert werden. So beleuchten die nachfolgenden Ausführungen zunächst

die Entwicklung zweier Fachgeschichten und ihrer Forschungsinteressen, die mit Aspekten des Performativen im Zusammenhang stehen. Im Anschluss daran wird der Begriff theoretisch-terminologisch sowie theaterpraktisch im Zusammenhang mit der Spielweisenklassifikation, wie sie Bernd Stegemann (vgl. Stegemann 2011, 102 ff. sowie 2014, 163 ff.) vorgeschlagen hat, erläutert. Das Ziel ist, den Begriff für die vorliegende Arbeit zu definieren und ihn nicht nur für Aufführungen, sondern auch für verschiedene Zugänge der Texterarbeitung innerhalb von Probenprozessen anwendbar zu machen.

2.1 Theaterwissenschaftliche und sprechwissenschaftliche Positionen

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzogen viele geisteswissenschaftliche Fächer nacheinander zwei Wenden: zum ersten den „linguistic" bzw. „semiotic turn" in den 1970er Jahren, zum zweiten den sogenannten „performative turn" in den 1990er Jahren (vgl. Fischer-Lichte 2001, 9). Während der „linguistic/semiotic turn" einzelne kulturelle Phänomene ebenso wie ganze Kulturen[1] als einen strukturierten Zusammenhang von Zeichen begriff, bahnte sich in den 1990er Jahren ein Perspektivwechsel an, der „Kultur als Performance" fokussierte (vgl. ebd.). Fischer-Lichte konstatiert:

> Das Interesse verlagerte sich nun stärker auf die Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende Strukturen auflösen und neue herausbilden. Zugleich rückten Materialität, Medialität und interaktive Prozeßhaftigkeit kultureller Prozesse in das Blickfeld. (ebd.)

Eine erste performative Wende wurde bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzogen, die dann jedoch in den 1930er Jahren mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland wieder rückläufig wurde. Diese erste performative Wende ist insofern erwähnenswert, als dass sie mit der Gründung der Theaterwissenschaft als eigenständige Universitätsdisziplin um 1900 zusammenfällt. Ihr Begründer Max Herrmann verstand sie als „Wissenschaft von der Aufführung" (vgl. Fischer-Lichte 2004, 43). Die Theaterwissenschaft spaltete sich zu dieser Zeit von der Literaturwissenschaft ab und rückte, ähnlich wie die Religions- und Altertumswissenschaften, die eine Theorie des Rituals entwickelten, den Begriff der Aufführung ins Zentrum (vgl. Fischer-Lichte 2001, 14). Nicht mehr der aufgeführte Text stand im Mittelpunkt

des Interesses, sondern die Aufführung als Ereignis (vgl. ebd. 17). Aber nicht nur die sich neu formierende Theaterwissenschaft attackierte die allgemein gültige Vorstellung vom Primat des Textes über die Aufführung, sondern vor allem die europäische Theateravantgarde. Theaterkünstler wie Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Max Reinhardt, Wsewolod Meyerhold u. a. forderten eine „Retheatralisierung“ des Theaters.

> Sie verlangten eine totale Umstrukturierung der theatralen Materialien, Mittel, Zeichensysteme. Nicht länger mehr sollte die Sprache dominieren, sondern an ihrer Stelle der Körper des Schauspielers im Raum sowie flüchtige asemantische Mittel wie Musik, Licht, Farbe, Geräusche. Die performativen Qualitäten der Aufführung sollten in den Vordergrund treten. (Fischer-Lichte 2001, 16)

Auch das Verhältnis zwischen Darsteller/-innen und Zuschauer/-innen wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts thematisiert. Der Theatermacher Max Reinhardt u. a. definierte das Theater neu, nämlich „als ein Fest, als ein festliches Spiel“, in dem die „Teilnahme des Zuschauers an der Aufführung bzw. ihre Wirkung auf ihn“ im Vordergrund des Interesses stand (ebd.).

Etwa zur selben Zeit wie die Theaterwissenschaft gründete sich auch die Sprechwissenschaft als eigenständige Fachdisziplin. Was Max Herrmann in Berlin für die Etablierung der Theaterwissenschaft war, war Ewald Geißler in Halle für die Gründung der Sprechwissenschaft.[2] Geißler übernahm im Sommersemester 1906 das Lektorat für Vortragskunst an der Universität Halle und bereitete den Boden für die künftigen Entwicklungen des Fachs (vgl. Krech 2007, 33). Sein Nachfolger Richard Wittsack, der von 1919 bis 1952 in Halle tätig war, baute das Fach inhaltlich aus und fügte den bisherigen Fachinhalten der Rhetorik, Stimmbildung und Vortragskunst die Teildisziplinen Stimm- und Sprachheilkunde sowie Phonetik hinzu (vgl. ebd.). Dieser Fächerkanon prägt die inzwischen wissenschaftliche Disziplin bis heute (zur Entwicklung der Fachgeschichte vgl. u. a. Krech 1999, 2007; Geißner 1997 sowie Haase/Meyer 1997).

Die Forschungen der halleschen Sprechwissenschaft zeichnen sich bis in die Gegenwart durch eine enge Verbindung von Theorie und Empirie sowie durch interdisziplinäre Kooperationen aus (vgl. Krech 2007, 40). Zudem ist die sprechwissenschaftliche Forschung, wie auch die vorliegende Studie, anwendungsorientiert. Bereits zur Zeit der Gründung der Fachdisziplin erhoffte man sich, dass sie „unverzichtbare Aufgaben für die Stimmgesundheit, für die Sprach- und Sprechkultur,

für die Ausbildung der Lehrer und andere Berufssprecher erfüllen konnte“ (ebd. 32). Schwerpunkte waren seit den 1950er Jahren u. a. Forschungen auf dem Gebiet der Sprach-, Sprech- und Stimmstörungen, Forschungen auf dem Gebiet der Phonetik, wobei insbesondere die Orthoepieforschung zu nennen ist, die 1953 von Hans Krech begründet wurde und bis in die Gegenwart reicht. So wurde mit der Publikation *Deutsches Aussprachewörterbuch* zuletzt 2010 eine völlig neue Kodifizierung der deutschen Standardaussprache vorgelegt (vgl. Krech et al. 2010).

Außerdem bildete die Sprechwirkungsforschung von Mitte der 1970er bis Ende der 1980er Jahre ein groß angelegtes intra- und interdisziplinäres Forschungsprojekt (vgl. Krech 2007, 42). Die von Eberhard Stock initiierten psycholinguistisch und sozialwissenschaftlich fundierten empirischen Untersuchungen „bezogen sämtliche sprechwissenschaftliche Teildisziplinen ein und ermöglichten Einblicke in bis dahin unbekannte hörerseitige Verarbeitungsprozesse von unterschiedlichen Merkmalen gesprochener Sprache“ (ebd.). Allgemein widmete sich die Sprechwirkungsforschung der Frage, wie verschiedene Formen der Aussprache innerhalb unterschiedlicher Kontexte hörerseitig bewertet werden. Grundfragen, Forschungsmethoden und Ergebnisse der Untersuchungen finden sich in der Publikation *Sprechwirkung. Grundfragen, Methoden und Ergebnisse ihrer Erforschung* wieder (vgl. Krech et al. 1991). Die sprechwissenschaftliche Kommunikationstheorie wurde durch die Untersuchungsergebnisse erweitert und präzisiert, außerdem wurde ein Methodeninventar entwickelt und erprobt, mit dessen Hilfe nachvollziehbar Reaktionen von Hörerinnen und Hörern gemessen und verglichen werden können. Dies ermöglichte das Entwickeln von Verfahren, mit denen Lehr- und Behandlungsmethoden evaluiert und Ergebnisse pädagogischer Prozesse objektiviert werden können. Die Methoden der Sprechwirkungsforschung werden seit den 1990er Jahren in Projekten zu verschiedenen Forschungsthemen eingesetzt (vgl. Bose et al. 2013b, 4). Größere sprechwissenschaftliche Forschungsprojekte der Gegenwart beschäftigen sich u. a. mit der kontrastiven Phonetik und interkulturellen Kommunikation, mit der Entwicklung der kindlichen Kommunikationsfähigkeit, mit Untersuchungen zur Telekommunikation und professionellen Telefonie sowie im Bereich der Medienrhetorik mit der Hörverständlichkeit von Radionachrichten (vgl. u. a. Bose 2001, 2003, 2006 sowie Bose/Schwiesau 2011). Die Sprechwirkungsforschung im Bereich der Sprechkunst bewegt sich im Grenzbereich zwischen eher theoretisch-empirischen und eher künstlerischen Beschreibungsmodalitäten (vgl. Hirschfeld et al. 2008, 783 f.).

> Gemessen am Gegenstand erscheinen beide Betrachtungsweisen sinnvoll, da das Sprechen literarischer Texte einerseits hohe Anteile an individueller künstlerischer Leistung und ausgeprägte ästhetische Rezeptionsfähigkeit verlangt, andererseits aber auch als Subform sprechsprachlicher Kommunikationsprozesse systematisch untersucht werden kann. (ebd. 784)

Hirschfeld et al. weisen darauf hin, dass Hörerinnen und Hörer in sprechkünstlerischen Kommunikationsprozessen mit Äußerungen konfrontiert sind, die sich nicht primär einem kommunikativen Gebrauch unterordnen, sondern vor allem ästhetischen Äußerungs- und Rezeptionsbedürfnissen gerecht werden sollen (vgl. ebd.). Auf dem Gebiet der Vortragskunst, die lange Zeit als „Kunst der sprechgestaltenden Dichtungsinterpretation" verstanden wurde (vgl. Krech 1991, 193), fragt die Sprechwirkungsforschung nach der Wirkung und den Wirkungsbedingungen sprechkünstlerischer Äußerungen. Wirkungen sprechkünstlerischer Äußerungen sind jedoch seit den 1970er Jahren ausschließlich hinsichtlich sprechkünstlerischer Gedichtinterpretationen (vgl. z. B. Schönfelder 1988, Krech 1991, Anders 2001) oder in jüngerer Zeit hinsichtlich der Wirkung vorgelesener Prosa im Bereich von Hörbüchern untersucht worden (vgl. z. B. Travkina 2010). Bisher bildeten kaum Theateraufführungen den Untersuchungsgegenstand, sondern das Sprechen von Lyrik und Epik. Die sogenannte „Vortragskunst", wie sie Eva-Maria Krech 1987 in ihrer gleichnamigen Publikation (vgl. Krech 1987) definiert und beschrieben hat, wollte sich immer wieder von der dramatischen Kunst und dem Theater abgrenzen.

Im heutigen Verständnis der Sprechwissenschaft wird diese klassische Grenzziehung zwischen Schauspielkunst und Vortrags- bzw. Sprechkunst nicht mehr getroffen, da im zeitgenössischen Theater Aufführungspraktiken existieren, in denen weniger der schauspielerische Darstellungsprozess und mehr das gesprochene Wort bzw. die sprachliche Gestaltung eines Textes im Vordergrund steht. Umgekehrt bedienen sich sprechkünstlerische Produktionen, in denen die Konzentration auf dem Sprechausdruck als Hauptgestaltungsmittel liegt, theatraler Mittel wie Bewegung, Kostüm, Maske, Licht und Musik im Sinne eines „Sprechspielens" (vgl. Haase 2013b, 193). Sprechkunst bezieht sich heutzutage nicht mehr nur auf die sprechkünstlerische Dichtungsinterpretation von Lyrik und Prosa, sondern schließt das Sprechen von Schauspielerinnen und Schauspielern auf der Bühne ein. Haase definiert „Sprechkunst" als

> das bewusst gestaltete, gesprochene künstlerische Wort in unterschiedlichen Kommunikationssituationen für ein Publikum (bzw.

> für einen oder mehrere Hörer), „live“, d. h. direkt im Sinne einer auditiv-visuellen Kunstkommunikation oder medienvermittelt, d. h. indirekt (Haase 2013a, 177).

Dabei sind die Ereignishaftigkeit und damit der performative Charakter der Sprechkunst zu betonen, die sich letztlich im Vollzug des Sprechens u. a. auf der Bühne ereignet.

Mit Ausnahme der Publikationen von Martina Haase, die Bertolt Brechts Theorie des Gestus bereits seit den 1980er Jahren untersucht und ihre Bedeutung für die Sprechwissenschaft beschrieben hat (vgl. Haase 1985, 1987, 1997), sowie mit Ausnahme der Veröffentlichungen von Hans Martin Ritter, der sich seit den 1980er Jahren mit dem Sprechen von Schauspielerinnen und Schauspielern auf der Bühne des Theaters beschäftigt (vgl. Ritter u. a. 1986, 1989, 1998, 1999, 2014, 2013d, 2015a, 2015b, 2016, 2018), nehmen sprechwissenschaftliche Arbeiten das Theater erst seit jüngster Zeit in den Fokus der Betrachtung (vgl. Kiesler 2013b, 2016, 2017; Kiesler/Rastetter 2017, Rastetter 2017a, 2017b; Wessel 2016, 17). Beispielsweise widmet sich ein großes Teilkapitel des Lehrbuchs *Einführung in die Sprechwissenschaft* dem Gebiet der sprechkünstlerischen Kommunikation, auch im Hinblick auf sprechkünstlerische Prozesse im Theater (vgl. Haase 2013a, 2013b, 2013c, 2013d, 2013e, 2013f; Hollmach 2013a, 2013b, 2013c; Kiesler 2013a; Neuber 2013b; Kranich 2013; Ziegler 2013).

Darüber hinaus sind natürlich sämtliche Publikationen aus der praktischen Theaterarbeit sowie sämtliche Lehrbücher zur Sprecherziehung von Schauspielerinnen und Schauspielern zu erwähnen, die sich deren stimmlichen und sprecherischen Ausbildung unter methodischen Gesichtspunkten widmen (vgl. u. a. Aderhold 1995, 2007; Aderhold/Wolf 2002; Bernhard 2014; Coblenzer/Muhar 1997; Ebert 1999; Ebert/Penka (Hg.) 1998; Hofer 2013; Klawitter/Minnich 1998; Ritter 1986, 1989, 1999; Schmidt 2010; Stegemann (Hg.) 2010; Vasiljev 2000, 2002). In ihnen findet man neben den Ausführungen zur Atem-, Stimm- und Artikulationsschulung auch Methoden zur sprechkünstlerischen Erarbeitung dramatischer und nicht-dramatischer Texte beschrieben (vgl. S. 178 ff.). Die dort aufgeführten Übungen und Methoden basieren meist auf den individuellen Erfahrungen der Autorinnen und Autoren mit Schauspielstudierenden innerhalb der Ausbildung zum Schauspieler bzw. zur Schauspielerin. Was fehlt, sind aktuelle systematische Untersuchungen zum Sprechen auf der Bühne im zeitgenössischen Theater und methodische Ansätze, mit denen man zeitgenössischen postdramatischen Texten und ihrer Erarbeitung gerecht wird.

In dieser Hinsicht versucht die vorliegende Arbeit eine Lücke zu schließen.

Im Gegensatz zur Theaterwissenschaft blieb die Sprechwissenschaft institutionell lange Zeit an die Germanistik bzw. Literaturwissenschaft gekoppelt. Sprechkunsttheoretische Ansätze stellten vor allem das „Sprachkunstwerk“, die „Dichtung“ in den Mittelpunkt ihres Interesses, dessen rationaler und emotionaler Gehalt innerhalb der sprechkünstlerischen Äußerung vermittelt werden sollte. So schrieb Krech der Vortragskunst hauptsächlich eine literaturvermittelnde Funktion zu, welche die gedankliche Auseinandersetzung mit einer Dichtung vertiefen, das „genußvolle Erleben oder Nacherleben der künstlerischen Bilder des literarischen Werkes“ fördern und damit die Wirkungspotenzen der Dichtung erweitern kann (Krech 1991, 193 f.). Sie betont, dass insbesondere die Sprechfassung einer Dichtung zur Sinnkonstitution eines literarischen Werks beiträgt bzw. diese mitunter erst ermöglicht. Durch eine ausdrucksvolle Sprechgestaltung, so Krech, kann das Anknüpfen der Rezipienten an ein Sprachkunstwerk begünstigt werden. Eine Sprechgestaltung „bietet Zugangsmöglichkeiten zur Dichtung an und stimuliert die Sinnsuche der Hörer“ (ebd. 195).

Dennoch schrieb Krech der Vortragskunst neben dieser literaturvermittelnden Funktion auch eine Funktion als eigenständige Kunst zu.

> Mit der sprechkünstlerischen Interpretation lassen sich Kunsterlebnisse vermitteln, die sich der Art nach von denen unterscheiden, welche sich beim eigenen stillen Lesen literarischer Texte vollziehen. […] Bedeutsam ist darüber hinaus, daß der Sprecher den gedanklichen Inhalt eines literarischen Werkes in neue Zusammenhänge stellt und vor allem schöpferisch weiterführt. Er bereichert ihn um jene Bezüge, die er als Sprecherpersönlichkeit auf Grund seiner eigenen, individuell bedingten (und damit auch sozial geprägten) Sichtweise einbringt. Diese schöpferischen Handlungen führen zu einem veränderten Sinnpotential der Interpretation (gegenüber der Dichtung), welches der Sprecher auf neue Art und mit neuen Mitteln künstlerisch gestaltet, so daß die Hörer im Erleben und Nacherleben ästhetischen Genuß empfinden können. (Krech 1991, 195 f.)

In diesen Aussagen verbergen sich Hinweise, in denen Krech auf das „Erleben“ des Hörers hinweist sowie auf die Vortragskunst als „künstlerisches Erlebnis“. Das theoretische Grundgerüst, welches zu Beginn der Sprechwirkungsforschung für den Bereich der Vortragskunst entwickelt wurde, nahm nicht mehr nur das Verhältnis zwischen Sprecher/-in und

Dichtung bzw. zwischen Sprecher/-in und gesprochener Dichtung in den Blick, sondern fokussierte die Beziehungen zwischen einer sprechkünstlerischen Äußerung und ihren Hörer/-innen sowie zwischen Hörer/-innen und Sprecher/-innen. Ähnlich wie die Theaterwissenschaft den Fokus zunehmend auf die Rezeptionsseite der Aufführung als Ereignis legte, lenkte die Sprechwissenschaft im Rahmen der Sprechwirkungsforschung bereits seit den 1970er- Jahren den Blick auf die Beziehungen zwischen Sprecher/-innen und Hörer/-innen innerhalb eines sprechkünstlerischen Kommunikationsereignisses. Merkwürdigerweise hat weder die eine noch die andere Forschungsrichtung Notiz voneinander genommen.

Während sich die Theaterwissenschaft vermehrt erst seit den 1990er Jahren mit stimmlichen und sprecherischen Phänomenen auf der Bühne auseinandersetzt, hat sich die Sprechwissenschaft immer schon mit dem Gegenstand des Sprechens und mit der Analyse akustischer Phänomene beschäftigt. Gemeinsam ist beiden Wissenschaftsgebieten, dass sie sich auf bestimmte sprach- bzw. kommunikationstheoretische Konzepte stützen, die den Anstoß für die Weiterentwicklung theoretischer Positionen innerhalb der eigenen Fachdisziplin geben.

2.2 Sprachwissenschaftliche Einflüsse in beiden Wissenschaftsgebieten

Ausschlaggebend für die Sprechwirkungsforschung auf dem Wissenschaftsgebiet der Sprechwissenschaft war weniger die kommunikativ-pragmatische Wende in der Linguistik als vielmehr die Erfordernisse der Praxis, die Notwendigkeit, die Rhetorik- und Sprecherziehungsunterrichte inhaltlich und methodisch neu zu gestalten (vgl. Stock 1991, 13). Dennoch fand auch die Sprechwissenschaft für die Entwicklung einer Sprechwirkungsforschung Anregungen in der Sprachwissenschaft, die seit den 1970er Jahren ihre Aufmerksamkeit auf die Funktion von Sprache in Kommunikation und Gesellschaft richtete (vgl. ebd.). Neue Forschungsrichtungen etablierten sich, darunter die Pragmalinguistik, die Sprechakttheorie, die Textlinguistik, die Soziolinguistik und die Psycholinguistik. Die Untersuchung von Funktionen sprachlicher Mittel erforderte, dass die Hörerinnen und Hörer verstärkt in den Vordergrund der Aufmerksamkeit rückten, und zwar als sozial und biologisch determinierte Individuen. Problematisiert wurde das Verstehen des kommunikativen Sinns einer Äußerung und die Wirkung als Resultat dieses Verarbeitungsprozesses (vgl. ebd. 13 f.).

U. a. die Sprechakttheorie von J. L. Austin und J. R. Searle und deren Weiterentwicklung war für die Überlegungen zur Sprechwirkungsforschung von Interesse. Zum einen in Bezug auf das Bestimmen von

Sprechhandlungen aus einem Situationskontext heraus, zum anderen in Bezug auf die Erörterung von Wirkungen, die eine Sprechhandlung auslöst (vgl. ebd. 15). Mit dem Entwurf ihrer Sprechakttheorie leiteten Austin und Searle zu Beginn der 1970er Jahre eine kommunikativ-pragmatische Wende ein. In den Vordergrund dieser Theorie rückte nicht mehr die Sprache als System, sondern die Sprachverwendung, in der Sprache als Handeln begriffen wurde. Fokussiert wurden die kommunikative Funktion der Sprache sowie ihre Abhängigkeit von situativen und nichtsprachlichen Faktoren (vgl. Neuber/Stock 2013, 23). Aus den Überlegungen zur Sprechakttheorie entwickelte sich u. a. das linguistische Spezialgebiet der Pragmatik, auf das auch andere Forschungsrichtungen – darunter sowohl die Sprechwissenschaft als auch die Theaterwissenschaft – Bezug nehmen.

Die Theaterwissenschaft nutzt Ansätze der Sprechakttheorie als Grundlage für die Entwicklung einer Performativitätstheorie, die jedoch erst seit den 1990er Jahren für das Fach wissenschaftlich verankert wird. Obwohl innerhalb der Theaterpraxis in den beginnenden 1960er Jahren ein neuer „Performativierungsschub“ einsetzte, der sich zunächst vor allem in der bildenden Kunst mit Formen wie „action painting“, „body art“, „land art“, in Lichtskulpturen, Videoinstallationen sowie in der Aktions- und Performancekunst ausdrückte (vgl. Fischer-Lichte 2001, 18), führte dieser innerhalb der Theaterwissenschaft nicht zu einem erneuten „performative turn“ wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Stattdessen setzte ein „semiotic turn“ ein, der einzelne kulturelle Phänomene ebenso wie ganze Kulturen als strukturierten Zusammenhang von Zeichen betrachtete, die gedeutet und verstanden werden konnten (vgl. ebd. 19).

Dieser „semiotic“ bzw. „linguistic turn“ stand u. a. im Zusammenhang mit der strukturalen Sprachwissenschaft, wie sie Ferdinand de Saussure (1857–1913) und seine Nachfolger wie die Prager Strukturalisten entworfen hatten (vgl. ebd. 10). Die Theaterwissenschaft machte sich die Ideen des Strukturalismus zunutze und begriff Kulturerzeugnisse, darunter auch Theateraufführungen, als Texte, „das heißt als strukturierte Zusammenhänge verschiedener Zeichenarten, die lesbar, verstehbar und interpretierbar sind“ (Weiler/Roselt 2017, 41).

Im Jahr 1983 erschien von Erika Fischer-Lichte die dreibändige Schrift *Semiotik des Theaters* (vgl. Fischer-Lichte 1983a, 1983b, 1983c), mit der sie die kultur- und geisteswissenschaftliche Theorie des Strukturalismus für das Theater übernahm (vgl. Weiler/Roselt 2017, 41). Mit Fischer-Lichtes Schrift wurde eine „theoretisch-systematische, historisch-fundierte und analytisch-methodische Grundlage gelegt, welche für Aufführungsanalysen anwendbar war“ (ebd.). Hier stand nicht im

Vordergrund, „wie und wessen Informationen durch die Aufführung vermittelt werden", sondern auf welche Weise und welche Bedeutungen durch die Aufführung hervorgebracht werden (ebd.). Die Frage nach den Produktionszusammenhängen, Wirkungsabsichten und Intentionen trat in den Hintergrund, während „die Achse zwischen den Zuschauern und der Bühne" zum zentralen Untersuchungsgegenstand wurde (ebd.).

Die *Semiotik des Theaters* wurde innerhalb der Theaterwissenschaft bedeutsam für die Entwicklung der Aufführungsanalyse als einer Untersuchungsmethode, mit der Theateraufführungen wissenschaftlich analysiert und beschrieben werden konnten. Heutzutage unterscheidet man zwischen einer semiotischen und einer phänomenologischen Aufführungsanalyse. Letztere steht mit einer performativen Perspektive in Verbindung. Während die semiotische Aufführungsanalyse eine Aufführung als Text begreift, dessen Zeichen interpretiert und gedeutet werden können, fassen phänomenologische Ansätze eine Aufführung als ereignishaftes Geschehen auf, dessen Phänomene in ihrer selbstreferentiellen Funktion wahrgenommen werden. Im Zuge der performativen Wende orientierte sich die Theaterwissenschaft im Verlauf der 1990er Jahre um und richtete ihr Forschungsinteresse „auf die Auseinandersetzung mit körperlichen Handlungen und Erfahrungsweisen, die weniger hermeneutisch oder semiotisch als vielmehr phänomenologisch zu erschließen waren" (Weiler/Roselt 2017, 43). Nicht die Zeichenhaftigkeit, sondern die sinnlichen Qualitäten des Wahrgenommenen standen nun im Vordergrund: die besondere Gestalt eines Körpers und seine Ausstrahlung, die Art und Weise, in der eine Bewegung ausgeführt wird, die Energie, mit der sie vollzogen wird, das Timbre und Volumen einer Stimme, der Rhythmus von Sprache oder Bewegungen, die Farbe und Intensität des Lichts, die Eigenart des Raums und seine Atmosphäre oder der spezifische Modus, in dem Zeit erfahren wird (vgl. Fischer-Lichte 2005a, 240).

Dies bedeutete jedoch nicht, dass das Semiotische nun völlig außer Acht gelassen wurde, aber man verstand, dass beides in einem Wechselverhältnis steht und dass es lediglich um zwei verschiedene Perspektiven auf denselben Gegenstand geht.

> Während die Semiotik nach den Bedingungen der Möglichkeit für die Entstehung von Bedeutung fragt und unterschiedliche Semiosen in den Blick nimmt, stehen beim Performativen seine Fähigkeit der Wirklichkeitskonstitution, seine Selbstreferentialität (die Handlungen bedeuten das, was sie vollziehen), seine Ereignishaftigkeit und die Wirkung, die es ausübt, im Mittelpunkt des Interesses. (Fischer-Lichte 2001, 20)

Die Theaterwissenschaft hat sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten, ausgehend vom Verständnis einer Kultur als „Performance“ und nicht nur einer Kultur als „Text“, dieser performativen Perspektive zugewandt und begonnen, Aufführungen, Rituale, Feste, Zeremonien und kulturelle Praktiken zu erforschen. Aktuell wird diese performative Perspektive wissenschaftlich erweitert, indem nicht nur die Aufführungen derartiger kultureller Praktiken, zu denen auch die Theateraufführung gehört, in den Blick genommen werden, sondern auch ihre Herstellungsprozesse sowie Prozesse der kreativen Produktion. Denn sowohl in den Arbeitsweisen von Regisseur/-innen, Performer/-innen, Schauspieler/-innen und Theaterensembles als auch in den Arbeitsweisen einer Schauspielausbildung spiegelt sich eine bestimmte kulturelle Praxis wider.

Mit der Untersuchung von Probenprozessen im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater fokussiert die vorliegende Arbeit hauptsächlich eine performative Perspektive. Jedoch wird auch immer wieder eine semiotische Sicht eingenommen, indem nach den Dimensionen und Bedeutungen eines bestimmten Texterarbeitungsansatzes gefragt wird. Gleichzeitig finden sich beide Perspektiven in den Herangehensweisen der Theaterpraktiker/-innen wieder, deren Arbeit für diese Studie untersucht wurde. So fragt eine Probenpraxis nicht nur nach der Wirkung einer bestimmten Darstellungsform, sondern immer auch nach der Hervorbringung ihrer Bedeutung.

> Die Forschungsperspektiven, welche die semiotische und die performative Wende eingeführt haben, sind also eng aufeinander bezogen und ergänzen sich gegenseitig. Zur Untersuchung kultureller Phänomene und Prozesse sind beide unerläßlich, und zwar gerade in ihrem Wechselverhältnis bzw. gegenseitigen Bedingungsverhältnis, auch wenn bestimmte Fragestellungen eine der beiden Perspektiven in besonderem Maße herausfordern oder privilegieren mögen. (Fischer-Lichte 2001, 20)

Im Folgenden soll es nun, nach diesem historischen Überblick über bestimmte Forschungsrichtungen innerhalb zweier Fachdisziplinen um eine nähere Bestimmung des Performativitätsbegriffs gehen. Meine Ausführungen basieren hauptsächlich auf den Überlegungen von Erika Fischer-Lichte zu einer *Ästhetik des Performativen* (vgl. Fischer-Lichte 2004) sowie zu einer Performativitätstheorie (vgl. Fischer-Lichte 2012). Ihre Ausführungen stellen eine wichtige theoretische Ausgangsbasis für die vorliegende Untersuchung dar.

3 Theorie des Performativen

3.1 Begriffsverständnis

Seit den 1990er Jahren tritt innerhalb kulturwissenschaftlicher Debatten neben den Begriff der „Theatralität" der Begriff der „Performativität". Wie Fischer-Lichte schreibt, lassen sich beide Begriffe nicht immer klar voneinander abgrenzen.

> Während Theatralität sich auf den jeweils historisch und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert, hebt Performativität auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab. (Fischer-Lichte 2012, 29)

In der deutschen kulturwissenschaftlichen Diskussion findet man beide Begriffe, hingegen hat sich im internationalen Kontext der Begriff des Performativen durchgesetzt (vgl. ebd.). Im Englischen ist der Begriff „theatricality" eng an das textgestützte Schauspieltheater gebunden, was dazu geführt hat, dass die Begriffe „theatricality" und „performativity" sowie „theatre" und „performance" eher als Gegensätze begriffen werden. Fischer-Lichte bezieht sich auf Féral (vgl. Féral 1982, 170 ff.), der dem Theater „Repräsentation, Narrativität, Schließung, die Konstruktion von Subjekten in physikalischen und psychologischen Räumen, die Sphäre kodifizierter Strukturen und Zeichenhaftigkeit" zuschreibt (Fischer-Lichte 2012, 29). Hingegen löst die Performance Kompetenzen, Kodes und Strukturen des Theatralen auf bzw. dekonstruiert diese (vgl. ebd.).

Der Performativitätsbegriff wurde insbesondere durch die Arbeiten des von Erika Fischer-Lichte geleiteten Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen" der Deutschen Forschungsgemeinschaft an der Freien Universität Berlin (1999–2010) in die deutschsprachige wissenschaftliche Diskussion eingebracht. Er bezieht sich, ebenso wie der sprachwissenschaftlich geprägte Begriff der „Performanz", auf das wirksame Ausführen von Sprechakten, darüber hinaus auf die materiale Verkörperung von Bedeutungen und auf das inszenierende Aufführen von theatralen, rituellen und anderen Handlungen (vgl. Fischer-Lichte 2005a, 234). Mit „Performativität" wird das Konzept bezeichnet, mit dem das Performative als kulturwissenschaftliche Grundkategorie systematisch untersucht wird (vgl. ebd.). Der Begriff des „Performativen" bezeichnet die Eigenschaft kultureller Handlungen, selbstreferentiell

und wirklichkeitskonstituierend zu sein (vgl. ebd.). Er meint den Aufführungscharakter von Handlungen, d. h. die theatrale Dimension menschlichen Handelns (vgl. ebd. 238) und stützt sich somit auf den Begriff der „Performance" als „Aufführung".

Der dem Englischen entlehnte Begriff „Performance" besitzt unterschiedliche Bedeutungen, die von „Ausführung oder Darstellung über Aufführung (Theater, Tanz, Oper) oder Vorführung (Film) bis hin zu Leistung, Kompetenz oder Entwicklung (etwa von Aktienkursen) reichen" (Umathum 2005, 231). Im Kontext der deutschsprachigen Kultur- und Theaterwissenschaft wird der Begriff „Performance" in einem engeren Sinne als Kennzeichen für Produktionen der Performancekunst oder als Synonym für den Begriff der Aufführung (vgl. S. 35 ff.) verwendet (vgl. Umathum 2005, 234).

Den Begriff „performativ" prägte der Sprachphilosoph John L. Austin, der ihn vom Verb „to perform" ableitete, was so viel bedeutet wie „vollziehen", „man vollzieht Handlungen" (vgl. Fischer-Lichte 2004, 31). Austin beschrieb mit diesem Begriff Äußerungen, die nicht nur einen Sachverhalt beschreiben oder eine Tatsache behaupten, sondern mit denen Handlungen vollzogen werden, die einen neuen Sachverhalt schaffen (vgl. ebd. 31 f.). Performative Äußerungen sind demnach „selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen" (ebd. 32). Sie sind in der Lage, Transformationen zu bewirken (vgl. ebd.). Austin, der die Grundgedanken seiner Sprechakttheorie 1955 unter dem Titel *How to do things with words* publizierte, entwickelte seine Theorie später weiter und ging davon aus, dass Sprechen immer als Handeln zu verstehen ist. Er teilte sprachliche Äußerungen in lokutionäre, illokutionäre und perlokutionäre Akte ein (vgl. Fischer-Lichte 2004, 33). Der lokutionäre Akt bezieht sich auf die komplexe Einheit aus lautlicher, grammatikalischer und semantischer Struktur einer sprachlichen Äußerung, der illokutionäre Akt auf die Ausrichtung auf ein kommunikatives Ziel hin und der perlokutionäre Akt bezieht sich auf die Wirkungen von Lokution und Illokution (vgl. Hirschfeld et al. 2008, 775). Damit legte Austin die Grundlage für ein Verständnis, das sprachliche Äußerungen als situationsabhängige, motivationsgebundene und zielorientierte Sprechhandlungen begreift, die eine bestimmte Wirkung erzielen.

In den Kultur- bzw. Theaterwissenschaften erlangte der Begriff des Performativen erst in den 1990er Jahren Beachtung, während in der Sprechwissenschaft schon lange Zeit vom Sprechen als Handeln ausgegangen wurde und Austin mit seiner Sprechakttheorie zu den Grund-

lagen des theoretischen Fachverständnisses zählte. Jedoch wurde der Begriff, insbesondere im Rahmen sprechkunsttheoretischer Betrachtungen nicht angewandt. Auch hier ging man eher vom Werkbegriff aus, so auch von der sprechkünstlerischen Äußerung als „Sprachkunstwerk", die den rationalen und emotionalen Gehalt einer Dichtung, eines „literarischen Werks" vermitteln sollte.

In methodischer Hinsicht wurde und wird das Sprechen eines Schauspielers bzw. einer Schauspielerin auf der Theaterbühne im Sinne eines „gestischen Sprechens" ebenfalls als Handlung begriffen. Der gestischen Äußerung auf der Bühne liegt also ein performatives Begriffsverständnis zugrunde. Dieses performative Begriffsverständnis von Sprechen als Handeln wurde jedoch von Austin für das Theater, das Sprache nur zitathaft gebraucht, infrage gestellt. Er sprach von einem „parasitären Gebrauch performativer Äußerungen" (Wirth 2004, 18), die zu einer Einklammerung der illokutionären Kraft bzw. einer illokutionären Entkräftung führe (vgl. ebd. 19). Austin ging von der Annahme aus, dass im „Normalfall" das Gelingen performativer Äußerungen an das Wirken „illokutionärer Kräfte" gekoppelt ist (vgl. ebd. 18). Wird ein performativer Sprechakt auf der Bühne vollzogen, so erzielt er laut den Aussagen von Austin keine Wirkung. „Ein auf der Bühne gegebenes Heiratsversprechen bleibt in der Alltagswelt – etwa bei der Steuererklärung – folgenlos. Diese pragmatische Folgenlosigkeit bezeichnet Austin als ‚unernsten' respektive ‚parasitären' Gebrauch von Sprache." (Wirth 2012, 82)

Diese Aussagen wurden von der Sprachphilosophie kritisch hinterfragt, so z. B. von Jacques Derrida, der mit der Metapher der „Aufpfropfung" Austins Auffassung von einem „parasitären Gebrauch" performativer Äußerungen ein Gegenmodell gegenüberstellte. Während Austin das Zitieren als einen parasitären Gebrauch performativer Äußerungen bezeichnete, behauptete Derrida, „dass gesprochene oder geschriebene Zeichen überhaupt nur dann funktionieren können, wenn sie ‚wiederholbar' sind, und das heißt für ihn: wenn sie dem Gesetz der allgemeinen Iterabilität respektive der allgemeinen Zitathaftigkeit gehorchen" (Wirth 2012, 83). Unter „Iterabilität" versteht Derrida zum einen, dass jedes Zeichen wiederholbar sein muss, damit es als Zeichen identifiziert werden kann, zum anderen, dass jedes Zeichen zitiert werden kann und mit jedem gegebenen Kontext brechen und unendlich viele neue Kontexte zeugen kann (vgl. Wirth 2004, 19).

Derrida ging davon aus, dass jedes Zeichen, „sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben", zitiert, d. h. in Anführungszeichen gesetzt werden kann (vgl. Derrida 2001, 32 zit. nach Wirth 2012, 79). Er

beschreibt das Zitieren als eine „Bewegung des Herausnehmens aus einem Kontext und Einfügens in einen anderen Kontext“ (vgl. Wirth 2012, 79). Für diesen Vorgang verwendet er die Metapher der „Aufpfropfung“ und nutzt damit einen Begriff, der eigentlich der Gartenkunde entspringt. Hier besteht ein Pfropfvorgang darin,

> dass man Teile von zwei Pflanzen verletzt und dann so zusammenfügt, dass sie miteinander verheilen. Der eine Teil wird als Unterlage bezeichnet. Er ist eine Art Gastgeber, der im Boden wurzelt und den anderen Teil, den Reis, mit Nährstoffen versorgt. (Allen 1980, 62 zit. nach Wirth 2012, 85)

Derrida dient die Metapher des Aufpfropfens für die Kennzeichnung der allgemeinen Zitathaftigkeit der Sprache, die jedoch nicht zu einer „Entkräftung des Stammes, sondern zu einer Potenzierung der Wachstumskräfte, die Stamm und Pfropfreis miteinander verbinden“, führt (Wirth 2012, 85). Dabei stiftet die Aufpfropfung als das Zitieren sprachlicher Zeichen eine neue Einheit zwischen zwei Zeichenkörpern (vgl. ebd. 86).

> Während Austins Sprechakttheorie davon ausgeht, dass der Vorgang des Zitierens zu einem *illokutionären Kraftverlust* von Äußerungen führt, dass das Zitieren eine *parasitäre Form* der Zeichenverwendung ist, wird die Pfropfung bei Derrida zur Metapher einer Bewegungsfigur, die gerade durch die rekontextualisierenden Akte des Herausnehmens und Einfügens von Zeichenkörpern die Zirkulation kommunikativer Kräfte in Gang hält respektive überhaupt herstellt. (ebd.)

Das Zitieren vollzieht einen Bruch mit dem Kontext, „um anschließend Wiedereinschreibungen in andere syntaktische Ketten, aber auch andere Assoziationskontexte vorzunehmen“ (ebd. 97). Dieser „Bruch mit dem Kontext“ bzw. das Herstellen neuer kontextueller Bezüge vollzieht sich im zeitgenössischen Theater im Rahmen eines speziellen Umgangs mit Texten und gesprochener Sprache, die mit Techniken der Dekonstruktion, des Zerschneidens und Neuzusammensetzens, der Collage und Montage in Verbindung stehen. Er bringt sprachliche Äußerungen hervor, die als „performativ“ zu bezeichnen sind, insofern sie auch und gerade in einem zitathaften Gebrauch neue Wirklichkeiten und neue Kontexte hervorbringen.

Sowohl Austins Vorstellung von einem „parasitären Gebrauch performativer Äußerungen“ als auch Derridas Metapher der „Aufpfrop-

fung" führen uns zu einem vertieften Verständnis dessen, was innerhalb dieser Studie unter dem Begriff „performativ" verstanden werden soll. Derridas Aufpfropfungsmodell nivelliert die Differenz zwischen Original und Kopie (vgl. Wirth 2004, 21), bezogen auf gesprochene Sprache auf der Bühne könnte man auch sagen, zwischen Dichtung und sprechkünstlerischer Äußerung. Ähnlich wie die Aufpfropfung ein neues Drittes entstehen lässt, bringt auch das Sprechen auf der Bühne, das nicht lediglich auf Abbildung und die Vermittlung eines dem literarischen Werk immanenten Sinns abzielt, etwas Neues, Eigenschöpferisches hervor. Dabei führt auch das offensichtliche Zitieren von Texten zu einer Neukontextualisierung, die den performativen Charakter sprachlicher Äußerungen kennzeichnet.

Dennoch sind performative Äußerungen als Sprechhandlungen auch im Theater an die „illokutionäre Kraft" und deren Wirkung gebunden. Als performativ kann eine Äußerung im Theater bzw. im Rahmen sprechkünstlerischer Kommunikationsprozesse nur dann gelten, wenn sie tatsächlich eine Wirkung erzielt bzw. eine Wirklichkeit herstellt. Eine solche Äußerung ist im Theater an das Erleben des Schauspielers bzw. der Schauspielerin auf der Bühne gebunden sowie an das Gelingen der Kommunikation innerhalb eines Aufführungsereignisses. Für die Schauspielausbildung eröffnet sich mit dem Begriff des Performativen zugleich ein Qualitätskriterium. Erst wenn es gelingt, eine körperliche und/oder sprachliche Handlung zu kreieren, die es vermag, eine Wirklichkeit zwischen den an einer Aufführung oder einer Probe Beteiligten herzustellen und diese in einen Zustand der Transformation zu versetzen, kann von einer performativen Handlung gesprochen werden. Welche Bedingungen hergestellt werden müssen, damit eine Sprechhandlung innerhalb sprechkünstlerischer Prozesse tatsächlich performativ wirkt, wird im empirischen Teil dieser Studie untersucht.

Der Begriff „performativ" lässt sich, wie Fischer-Lichte schreibt, nicht nur auf Sprechhandlungen beziehen, sondern auch auf körperliche Handlungen (vgl. Fischer-Lichte 2004, 34). So führte Judith Butler den Begriff des Performativen, ohne sich auf Austin zu beziehen, in die Kulturphilosophie ein. Butler geht davon aus, dass „Geschlechtsidentität (gender) – wie Identität überhaupt – nicht vorgängig, d. h. ontologisch oder biologisch gegeben ist, sondern das Ergebnis spezifischer kultureller Konstitutionsleistungen darstellt" (ebd. 37). Sie versteht den Begriff des Performativen als Gegensatz zum Begriff der Expressivität, denn Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, „bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, vielmehr bringen sie Identität als ihre Bedeutung allererst hervor" (ebd.). Darüber hinaus wurde

der Begriff auf ästhetische bzw. kulturelle Prozesse insgesamt übertragen und beispielsweise die Aufführung (u. a. im Theater) als performativer Prozess definiert. Das Anliegen der vorliegenden Studie ist es nun, den Begriff auch auf Kreationsprozesse zu übertragen und ihn für Texterarbeitungsansätze anwendbar zu machen.

Meine Untersuchung geht nicht primär von Aufführungen aus, sondern von der Beobachtung und Analyse mehrerer Probenprozesse. Verschiedene Verfahren der Texterarbeitung werden in ihrem Entstehungskontext während der Proben beleuchtet. Im Zentrum steht der performative Umgang mit Texten und gesprochener Sprache, der sich innerhalb verschiedener Verfahren der drei beobachteten Probenprozesse widerspiegelt und beschrieben werden soll. „Performativ“ ist hierbei nicht gleichzusetzen mit „Performance“, heißt also nicht lediglich, dass die Texte zur Aufführung gebracht werden, d. h., körperlich sowie sprecherisch-stimmlich handelnd im Raum vollzogen und von einem Publikum wahrgenommen werden. Der Begriff „performativ“ soll in Anlehnung an Fischer-Lichte bestimmte symbolische Handlungen bezeichnen, „die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen“ (Fischer-Lichte 2012, 44). Um zu bestimmen, was unter einem performativen Umgang mit Texten und gesprochener Sprache zu verstehen ist, sei im Folgenden dennoch auf den Begriff der Aufführung eingegangen, auf den sich das theoretisch-terminologische Verständnis des Performativen im theaterwissenschaftlichen Kontext stützt.

3.2 Zum Aufführungsbegriff

Fischer-Lichte fundiert eine „Ästhetik des Performativen“ im Begriff der Aufführung. Traditionell diente die Aufführung im theaterwissenschaftlichen Verständnis als „Übermittlung von Bedeutungen, die der Text generiert, und in diesem Sinne als Verwirklichung einer bestimmten Lesart des Textes“ (Fischer-Lichte 2005a, 239). Die im Text bzw. Drama vorgegebenen Bedeutungen sollten durch die Aufführung zum Ausdruck gebracht werden (vgl. ebd.). Diese werkzentrierte Vorstellung wurde im Zuge postdramatischer Strömungen innerhalb der Theaterpraxis sowie im Zuge der performativen Wende zunehmend problematisiert. Die Rolle der Zuschauerinnen und Zuschauer wurde neu reflektiert, ihre Aktivität nicht nur als Tätigkeit der Einbildungskraft begriffen, sondern als leiblicher Vorgang (vgl. Fischer-Lichte 2012, 20). Die Aufmerksamkeit wurde weniger darauf gelegt, „dass der Zuschauer bestimmte ihm durch die Darsteller übermittelte Bedeutungen versteht,

wie die vom Schauspieler dargestellten Motive, Gedanken, Gefühle, seelischen Zustände einer dramatischen Figur“, vielmehr wurde das „Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raumes“ fokussiert, das, „was sich *zwischen* Darstellern und Zuschauern ereignet“ (ebd.). Mit dieser Neubestimmung des Verhältnisses von Darstellen und Zuschauen wurde die Aufführung als ein Prozess bestimmt, „der aus dem gemeinsamen ‚Spiel‘ von Akteuren und Zuschauern, aus ihrer Interaktion hervorgeht“ (ebd. 21).

Eine Aufführung wird heutzutage als Ereignis bestimmt, das durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteur/-innen und Zuschauer/-innen, durch die performative Hervorbringung von Materialität sowie durch die Emergenz von Bedeutungen charakterisiert ist. Dem Werkbegriff wird mit der Aufführung der Ereignisbegriff gegenübergestellt (vgl. Fischer-Lichte 2004, 55). Laut Weiler/Roselt kann die Aufführung als „einmaliges, vorübergehendes und nicht wiederholbares Geschehen gelten, das zwischen den Teilnehmenden spezifische Wahrnehmungssituationen schafft, die im Moment ihres Vollzugs erfahrbar werden“ (Weiler/Roselt 2017, 45). Die Aufführung gilt als performativ, weil sie „durch die Begegnung von Akteuren und Zuschauern hier und jetzt Gegenwart erzeugt“, und „die so erzeugte Gegenwart nicht darauf reduziert werden kann, anderweitige Wirklichkeiten zu repräsentieren“ (ebd. 46). Der Aufführung wohnen demnach zwei performative Charakteristika inne: Sie ist wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell. Dabei muss zwischen dem Begriff der Aufführung und dem der Inszenierung unterschieden werden.

> Während unter den Begriff der Inszenierung alle Strategien gefasst werden, die vorab Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Menschen, Dingen und Lauten im Raum festlegen, fällt unter den Begriff der Aufführung alles, was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt – also das Gesamt der Wechselwirkungen von Handlungen und Verhalten zwischen allen Beteiligten. (Fischer-Lichte 2012, 56)

Die Inszenierung lässt sich als ein Verfahren bestimmen und beschreiben, das spezifische Strategien zur Erregung und Lenkung von Aufmerksamkeit entwirft (vgl. Fischer-Lichte 2004, 330). Die Theaterwissenschaft hat in den vergangenen Jahren vielfältige Inszenierungsverfahren untersucht, darunter auch Strategien der Inszenierung von „Stimmlichkeit“. Die Untersuchungen gehen dabei meist von der Aufführung aus und analysieren diese hinsichtlich verschiedener Inszenierungsstrategien. Dabei wurden kaum die Prozesse des Inszenierens

selbst, also die Probenarbeiten der an einer Inszenierung Beteiligten ins Blickfeld genommen. Diese Lücke beginnt sich nun auf wissenschaftlicher Ebene zu schließen. Insbesondere die Arbeiten von Jens Roselt und Annemarie Matzke am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim widmen sich seit jüngster Zeit dem Gebiet der Probenprozessforschung. Eine geeignete Untersuchungsmethodologie muss hierfür erst erarbeitet werden. Erwähnt sei bereits an dieser Stelle, dass sich die vorliegende Untersuchung im Rahmen ihrer Probenprozessanalyse sowohl auf methodische Aspekte der Aufführungsanalyse als auch der Inszenierungsanalyse stützt. Inszenierungsanalytische Kriterien dienen dabei der Untersuchung und Beschreibung von Strategien der Textbehandlung. Dies beinhaltet auch eine auditive Analyse, die eine differenzierte Beschreibung von Sprechweisen ermöglicht. Dennoch spielen auch aufführungsanalytische Kriterien eine Rolle, denn auch eine Probe ereignet sich zwischen Akteur/-innen auf der Probebühne und denen, die den Akteur/-innen beim Proben zuschauen bzw. ihre Handlungen auf der Bühne direkt beeinflussen.

Eine Aufführung wird weiterhin durch ihre Materialität bestimmt, d. h. durch eine je spezifische Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit. Auch darin zeigt sich der performative Charakter einer Aufführung. Zudem führt Fischer-Lichte die Emergenz, d. h. die Unvorhersehbarkeit sowie die Ambivalenz von Tun und Nicht-Tun, von Zerstören und Erschaffen, von Destruktion und Kreation als Eigenschaften auf, die dem Performativen innewohnen (vgl. Fischer-Lichte 2012, 76 ff.). Wie sich im empirischen Teil dieser Arbeit zeigen wird, treten diese Eigenschaften auch im Rahmen eines performativen Umgangs mit Texten und gesprochener Sprache zutage.

Eine weitere Eigenschaft performativer Prozesse ist deren transformative Kraft. Performativen Akten und Prozessen wird ein transformatorisches Potential zugeschrieben, d. h., sie vollziehen den Übergang von einem Zustand in einen anderen. Dieser Zustand, in den ein/e Zuschauer/-in durch eine künstlerische Aufführung versetzt werden kann, artikuliert sich häufig in physiologischen, affektiven, energetischen und motorischen Veränderungen (vgl. Fischer-Lichte 2012, 118). Derartige Transformationen durchlaufen natürlich nicht nur die Zuschauerinnen und Zuschauer innerhalb einer Aufführung, sondern auch die Schauspielerinnen und Schauspieler während eines Probenprozesses. Für die Entfaltung des transformatorischen Potentials gibt es spezifische Bedingungen, die es im Einzelfall zu klären gilt (vgl. ebd. 114). Insofern ist auch dieser Aspekt von Bedeutung für die Bestimmung eines performativen Umgangs mit Texten und gesprochener Spra-

che. Welche Bedingungen gegeben sein müssen, damit sich das transformatorische Potential einer szenischen Darbietung entfalten kann, wird im Rahmen dieser Studie nicht auf empirischer Basis rezeptionsseitig untersucht, sondern aus produktionsspezifischer Sicht thematisiert. Im Zusammenhang damit steht der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“, der den performativen Charakter von Aufführungen bzw. Prozessen fokussiert.

Es werden im Folgenden zwei Aspekte vertieft, die zu einem erweiterten Verständnis dessen, was unter einem „performativen Umgang mit Texten“ verstanden werden kann, beitragen. Hierbei handelt es sich zum einen um den Begriff der „Materialität“, zum anderen um den der „ästhetischen Erfahrung“. Die beiden Konzepte sind zudem für die sprechwissenschaftliche Betrachtung interessant, da sie eine veränderte Perspektive auf die Sprechwirkungsforschung anregen.

3.3 Materialität

3.3.1 Begriffsbestimmung

> Einer hermeneutischen und einer semiotischen Ästhetik gilt alles am Kunstwerk als Zeichen. Daraus darf man nicht den Schluß ziehen, daß sie die Materialität des Kunstwerks übersehen würden. Ganz im Gegenteil findet jedes Detail des Materials große Aufmerksamkeit. Aber alles, was am Material wahrnehmbar ist, wird zum Zeichen erklärt und gedeutet: die Dicke des Pinselauftrags und die spezifische Farbnuance im Gemälde ebenso wie Klang, Reim und Rhythmus im Gedicht. Damit wird jedes Element zum Signifikanten, dem sich Bedeutungen zusprechen lassen. (Fischer-Lichte 2004, 20)

Diese vom Strukturalismus geleitete „semiotische Ästhetik“ wird durch bestimmte Erscheinungsformen des Spielens und Sprechens im zeitgenössischen Theater, in denen die „Körper- bzw. Materialhaftigkeit der Handlung“ (ebd. 21) dominiert, gestört. Hier steht die Wirkung, die diese Handlung auslöst, im Vordergrund und weniger deren Bedeutung. Die Körper- bzw. Materialstatur überlagert den Signifikantenstatus (vgl. ebd. 24). Das heißt, durch einen spezifischen Gebrauch theatraler Elemente wird die Aufmerksamkeit der Zuschauenden nicht speziell auf die mögliche Bedeutung, sondern auf ihr phänomenales So-Sein gelenkt (vgl. Schouten 2005, 195). Die Theaterwissenschaft nutzt für derartige phänomenale Erscheinungsformen den Begriff der Materialität. Mit diesem Begriff versucht sie einer Theaterkunst gerecht zu werden, welche

die Bedingungen ihrer Herstellung und Wahrnehmung im Prozess der Aufführung thematisiert. Auch durch die Materialität, d. h. durch die wahrnehmbare Materialhaftigkeit theatraler Elemente, zeichnet sich ein performativer Prozess im Theater aus.

Die Materialität einer Aufführung bezieht sich auf ihre Körperlichkeit, Räumlichkeit und „Lautlichkeit“ (vgl. Fischer-Lichte 2004, 128). Sie kann innerhalb einer Aufführung auf besondere Weise hervortreten. Ebenso kann sie im Rahmen der Proben- und Inszenierungsarbeit als besonders auffällig eingesetzt werden. Charakteristisch für die Körperlichkeit von Schauspieler/-innen ist die Spannung zwischen ihrem phänomenalen Leib, ihrem „leiblichen In-der-Welt-Sein“ und ihrer Darstellung einer Figur. Diese Spannung wird in der Theaterwissenschaft als die Spannung zwischen dem phänomenalen Leib und dem semiotischen Körper bezeichnet (vgl. Fischer-Lichte 2012, 61). Im Zusammenhang mit der materiellen Räumlichkeit spricht Fischer-Lichte von „performativen Räumen“, die Möglichkeiten eröffnen, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen (vgl. Fischer-Lichte 2004, 188 ff.) sowie von „Atmosphären“, durch die eine Räumlichkeit ebenfalls entsteht (vgl. ebd. 200 ff.) (zum Verständnis der materiellen Körperlichkeit und Räumlichkeit vgl. Fischer-Lichte 2004, 129 ff.). Inwieweit die körperliche und räumliche Materialität im Rahmen der in dieser Studie untersuchten Inszenierungsarbeiten als auffällig in Erscheinung tritt, wird im empirischen Teil dieser Arbeit beschrieben. Es sei im Folgenden betrachtet, was unter dem Begriff der „lautlichen Materialität“ zu verstehen ist, denn diese ist für die vorliegende Untersuchung von besonderem Interesse.

Fischer-Lichte benutzt den Begriff „Lautlichkeit“ und versteht darunter die Konstitution von Hör-Räumen im Theater. Sie betont, dass „Lautlichkeit“ keineswegs ausschließlich durch sprechende Stimmen, also gesprochene Sprache hervorgebracht wird, sondern ebenfalls durch Musik, singende, lachende, schluchzende, schreiende Stimmen und verschiedene Arten von Geräuschen (vgl. Fischer-Lichte 2004, 213). Sie weist aber auch darauf hin, dass innerhalb einer Aufführung Stimmen meist in Verbindung mit der Sprache stehen.

> In der Rhetorik, ebenso wie in den aus ihr hervorgegangenen Deklamationslehren seit dem 17. Jahrhundert, gilt diese Verbindung als von der Sprache dominiert. Der Akteur hat seine Stimme so einzusetzen, daß sie in bezug auf das Gesprochene eine parasyntaktische, eine parasemantische und eine parapragmatische Funktion zu erfüllen vermag. Das heißt, sie soll zum einen die syntaktische Gliede-

> rung des Gesprochenen verdeutlichen, zum zweiten die gemeinte Bedeutung hervorheben und unterstreichen und zum dritten die Wirkung verstärken, die das Gesprochene auf den Hörer ausüben soll. (ebd. 220)

Was Fischer-Lichte hier anspricht, bezieht sich auf den Zusammenhang zwischen der segmentalen, d. h. artikulatorischen Ebene und der prosodischen Ebene des Sprechens sowie auf die Funktionen prosodischer Mittel, die u. a. in sprechwissenschaftlichen Publikationen differenziert betrachtet und beschrieben worden sind. Fischer-Lichte benutzt den Begriff „Stimme“ und definiert ihn an anderer Stelle lediglich unter philosophischem Aspekt, indem sie die Stimme als „merkwürdiges Material“ bezeichnet, in dem sich „Lautlichkeit, Körperlichkeit und Räumlichkeit bündeln“, das „Sprache sein kann, ohne Signifikant werden zu müssen“, und das den Raum zwischen Sprechenden und Hörenden füllt sowie eine Beziehung zwischen beiden herstellt (ebd. 226 f.). Diese allgemein-metaphorische Verwendung des Begriffs „Stimme“ bzw. „Stimmlichkeit“, die in theaterwissenschaftlichen Schriften zu finden ist, muss an dieser Stelle kritisch beleuchtet werden.

3.3.2 Kritik am theaterwissenschaftlichen Gebrauch des Begriffs „Stimme“

Seit Ende der 1990er Jahre sowie seit dem beginnenden 21. Jahrhundert widmen sich die Kulturwissenschaften verstärkt dem „Phänomen“ Stimme. Als einen der Gründe führen Kolesch/Krämer die Praktiken der Performance-, Aktions- und Installationskünste auf, „welche die Stimme aus ihrem Dienst am Wort (er)lösen und als ein bis zur Irritation bearbeitbares Material und eigenständiges Sujet ästhetischer Erfahrung freisetzen“ (Kolesch/Krämer 2006, 9). Es setzt eine Beschäftigung mit dem unter „Stimme“ gefassten Begriff aus performativer Perspektive ein. Die theoretischen Auseinandersetzungen begreifen die Stimme dabei als „Phänomen“. Sie kann als solches laut der Aufzählung von Kolesch/Krämer aufgrund ihrer Ereignishaftigkeit, ihres Aufführungscharakters, ihres Verkörperungscharakters, ihres Subversions- und Transgressionspotentials sowie aufgrund ihrer Intersubjektivität gelten (vgl. ebd. 11). Es wird vor allem auf die unkontrollierbare Eigendynamik der (Sprech-)Stimme hingewiesen, die sich ihrer „semiotischen, medialen oder instrumentellen Dienstbarkeit“ entzieht (vgl. ebd.). Aber was wird hier als (Sprech-)Stimme verstanden? Der Stimmklang, die Stimmqualität, der Stimmausdruck, die Prosodie einer sprachlichen Äußerung oder allgemein eine Sprech(-ausdrucks-)weise? In ihrem

Band *Stimme. Annäherungen an ein Phänomen* (vgl. Kolesch/Krämer 2006) vereinen die Herausgeberinnen unterschiedliche disziplinäre Ansätze, welche die „Stimme“ u. a. aus theater-, literatur-, medien-, musik-, sprach- und kulturwissenschaftlicher sowie aus philosophischer Perspektive betrachten. Eine sprechwissenschaftliche Annäherung findet man jedoch nicht. Einzig der Aufsatz von König/Brandt (vgl. König/Brandt 2006, 111 ff.) charakterisiert den Begriff „Stimme“ aus linguistischer Perspektive. Sie definieren „Stimme“ als die „Gesamtheit lautlicher oder lautsprachlicher Artikulation“ (ebd. 114) und stellen einzelne Systematisierungen der Phonetik vor. Sie räumen ein, dass der Begriff „Stimme“ zahlreiche Facetten beinhaltet, und subsumieren unter diesem Begriff sämtliche artikulatorische und prosodische Faktoren.

Diese begriffliche Unschärfe von „Stimmlichkeit“ bzw. „Stimme“, wie sie in vielen kultur- und theaterwissenschaftlichen Publikationen vorzufinden ist, lässt sich mit den sprechwissenschaftlich etablierten Termini genauer fassen. Die „Stimme“ ist genau genommen als „Stimmqualität“, als „Stimmklang“ oder als „Stimmausdruck“ nur eines unter mehreren sprecherisch-stimmlichen Mitteln, die in der Sprechwissenschaft unter dem Begriff der „Prosodie“ zusammengefasst werden.

> Prosodie als multiparametrischer Merkmalskomplex umfasst Sprechmelodie, Lautheit, Dauer, Sprechgeschwindigkeit, Sprechspannung, Pausen sowie Stimmqualität/Stimmausdruck und deren jeweilige Variation. Diese Merkmale übernehmen einzeln oder in Kombination (als Akzentuierung, Gliederungssignale, rhythmische Muster) bestimmte Funktionen in gesprochenen Äußerungen, wie z. B. hervorzuheben oder zu strukturieren. (Hirschfeld/Neuber 2010, 10 f.)

Es ist darauf hinzuweisen, dass Prosodie und Lautbildung in einem engen Wechselverhältnis stehen und sich gegenseitig beeinflussen. Die Verwendung der prosodischen Mittel und ihr Einfluss auf die Artikulation sind innerhalb bestimmter Regelbereiche und Erwartungsnormen sprachabhängig, individuell unterschiedlich sowie darüber hinaus situations- und textabhängig. Je nachdem, ob es sich um frei gesprochene Äußerungen handelt oder um Reproduziertes, um Smalltalk, das Sprechen im freien Vortrag oder in einer Diskussion, je nachdem, ob vorgelesen wird oder das gesprochene Wort auf der Bühne vorgetragen wird, ergeben sich phonostilistische Differenzierungen, die unterschiedliche Grade der Artikulationspräzision umfassen, die wiederum durch Veränderungen in der prosodischen Gestaltung bestimmt sind (vgl. Hirschfeld/Neuber 2010, 12 ff. sowie Krech et al. 2010, 98).

Im zeitgenössischen Theater kommt es nun verstärkt zu einem Bruch bzw. zu einer Spannung zwischen den segmentalen und prosodischen Parametern gesprochener Sprache. U. a. Fischer-Lichte beschreibt Momente, in denen die „Stimme aufhört, verständlich zu artikulieren, und in Schreie, hohe Töne, Lachen, Stöhnen, Verzerrungen übergeht“ (Fischer-Lichte 2004, 223). Dabei werden derartige Momente nicht nur durch bestimmte Stimmtechniken ermöglicht, sondern auch „durch den Einsatz elektronischer Medien, welche die Stimme im Volumen vergrößern, sie vervielfältigen, im Raum verteilen, zerstückeln und verzerren können“ (ebd.).

Es lassen sich jedoch in zeitgenössischen Theateraufführungen nicht nur Sprechweisen vernehmen, in denen der Stimmklang bzw. die Stimmqualität eines Darstellers oder einer Darstellerin auf besondere Weise wahrnehmbar wird, sondern auch bestimmte Akzentuierungsweisen, die Lautheit des Sprechens, ein gleichförmiger Sprechrhythmus oder eine extreme Sprechgeschwindigkeit. Dieses Phänomen, in dem sich prosodische bzw. sprechkünstlerische Mittel nicht von der segmentalen, jedoch von der semantischen Ebene des Gesprochenen loslösen, soll in der vorliegenden Studie insbesondere aus produktionsspezifischer Perspektive beleuchtet werden. Dabei soll das Form-Funktions-Verhältnis prosodischer Mittel um ein performatives Verständnis erweitert werden (vgl. Kapitel „Sprechkünstlerische Phänomene“).

Wie bereits kritisch angemerkt wurde, bezieht sich die Theaterwissenschaft in ihren Untersuchungen zur „Stimmlichkeit“ nicht auf die durch die Sprechwissenschaft begründete Kategorisierung der Sprechausdrucksmerkmale und ihrer Funktionen. Sie beleuchtet das Phänomen „Stimme“ ausschließlich philosophisch und wirkungsbezogen und fasst den Begriff eher undifferenziert hinsichtlich verschiedener sprecherisch-stimmlicher Merkmale. Jedoch muss hervorgehoben werden, dass die Theaterwissenschaft in ihren Publikationen künstlerisch entwickelte Inszenierungsverfahren der vergangenen Jahre beschreibt, die stimmliche bzw. sprecherische Merkmale auf der Bühne nicht ausschließlich in ihrer Funktionalität und Expressivität, sondern auch in ihrer Materialität begreifen.

Beispielsweise spricht Jenny Schrödl in ihrer Publikation *Vokale Intensitäten* (vgl. Schrödl 2012) von der „Materialität der Stimme“. Der Begriff „Materialität“ ermöglicht es, Sprechweisen zu beschreiben, in denen der Gebrauch sprecherisch-stimmlicher Mittel sowie die Art und Weise des Sprechens in ihrer Erscheinungsform als auffällig hervortreten. Der Begriff fokussiert die „sinnliche Erscheinung der Stimme im Moment ihrer Produktion und Wahrnehmung“ (Schrödl 2012, 23) und bezieht laut Schrödl klangliche Charakteristika, körperliche Prozesse und Bewegungen, zeitlich-räumliche Situierungen und Ausdehnungen sowie die Flüchtigkeit und Transitorik des Phänomens Stimme ein (vgl.

ebd.). Der Begriff „Materialität“ steht dabei in einem Spannungsverhältnis von Referentialität und Semiotizität(vgl. ebd. 37).

> Das heißt, mit Materialität sind all jene Phänomene und Prozesse verbunden, die nicht darin aufgehen, zu bedeuten oder Sinn hervorzubringen, sondern bei denen es um ihr Erscheinen selbst und die damit verbundene Wirkung geht. (Schrödl 2012, 37)

Mit der Formulierung „Materialität der Stimme“ wird die performative Dimension artikulatorischer und prosodischer Mittel betont, die nicht vordergründig in ihrer semantisch-expressiven Funktion, sondern mehr in ihrer Materialhaftigkeit in Erscheinung treten. Allerdings schließen sich Materialität und Zeichenhaftigkeit bzw. Sinnlichkeit und Sinn nicht aus, sondern stehen in einem Bedingungsverhältnis zueinander (vgl. ebd. 47). Schrödl ist zuzustimmen, wenn sie schreibt, dass die Materialität der Stimme grundsätzlich präsent ist, dass sie in jeder Verlautbarung zur Erscheinung gebracht wird, wobei sie allerdings materiell in unterschiedlichen Intensitätsgraden hervortritt (vgl. ebd. 47 f.).

Elemente, die in ihrer Materialität wahrgenommen werden, erscheinen zunächst desemantisiert, sozusagen nicht als Träger von Bedeutungen (vgl. Fischer-Lichte 2004, 243). Es sind aber gerade die in ihrer Materialität wahrgenommenen Phänomene, „die im wahrnehmenden Subjekt eine Fülle von Assoziationen, Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen, Gefühlen hervorzurufen vermögen und ihm Möglichkeiten eröffnen, sie zu anderen Phänomenen in Beziehung zu setzen“ (ebd.). Theatrale Elemente in ihrer spezifischen Materialität wahrzunehmen, heißt demnach, „sie als selbstreferentielle, sie in ihrem phänomenalen Sein wahrzunehmen“ (ebd. 244). Das bedeutet jedoch nicht, sie als bedeutungslos wahrzunehmen, vielmehr fallen in der Selbstreferentialität Materialität, Signifikant und Signifikat zusammen (vgl. ebd. 245). „Das Objekt, das als etwas wahrgenommen wird, bedeutet das, als was es wahrgenommen wird.“ (ebd.)

Bezieht man diese Ausführungen auf die „Materialität der Stimme“, wie Schrödl den materialhaften Gebrauch gesprochener Sprache bezeichnet, so stellt sich die Frage, was überhaupt zu den materiellen Bestandteilen gesprochener Sprache gehört und wie diese in den Vordergrund der Wahrnehmung treten können.

3.3.3 Materielle Bestandteile gesprochener Sprache

Die materiellen Bestandteile gesprochener Sprache, die im Rahmen ihrer Produktion und Wahrnehmung eine Materialität des Sprechens hervor-

bringen, lassen sich mit den prosodischen Merkmalen beschreiben, zu denen, wie bereits erwähnt, „Sprechmelodie, Lautheit, Dauer, Sprechgeschwindigkeit, Sprechspannung, Pausen sowie (indexikalisch bedingte) Stimmqualität und Stimmausdruck (Timbre) und deren jeweilige Variation" gehören (Hirschfeld/Stock 2013, 38). Einzeln oder in Kombination als Akzentuierung, Gliederungssignal oder rhythmisches Muster tragen diese Merkmale bestimmte Funktionen in gesprochenen Äußerungen, zu denen die kommunikative Funktion, die strukturierende Funktion, die syntaktische bzw. phonologische Funktion, die gesprächsorganisierende Funktion sowie die expressive, affektive Funktion gezählt werden (vgl. ebd. 38 ff.). Die Verwendung dieser Merkmale ist situationsabhängig und innerhalb bestimmter Regelbereiche und Erwartungsnormen individuell unterschiedlich (vgl. ebd. 40).

Mit der *kommunikativen Funktion* ist die Hervorhebung wichtiger Informationen zur Verdeutlichung der Informationsintentionen des Sprechenden und die Steuerung des Aufmerksamkeits- und Verstehensprozesses des Hörenden gemeint (vgl. ebd.). Die *strukturierende Funktion* bezieht sich auf die Teilung längerer Äußerungen durch Gliederungssignale, einschließlich der Pausen, in inhaltlich zusammenhängende Akzent- und rhythmische Gruppen, wodurch Strukturen verdeutlicht und die Verstehensprozesse beim Hörenden erleichtert werden (vgl. ebd.).

Weiterhin können prosodische Merkmale bedeutungsunterscheidend sein, womit sie eine *syntaktische bzw. phonologische Funktion* übernehmen. Die Bedeutungsunterscheidung ist in der Regel an syntaktische Strukturen gebunden (vgl. ebd.). Beispielsweise unterscheidet die Melodisierung am Ende einer (Teil-)Äußerung durch eine terminale, interrogative oder progrediente Melodieführung die Bedeutung einer Aussage. *(Sie arbeiten noch./?/!)* (vgl. ebd.) Oder aber die Gliederung und Pausensetzung wirken sich bedeutungsunterscheidend aus *(Paula will Paul nicht?/Paula will, Paul nicht?/Paula will Paul, nicht?/Paula, will Paul nicht?)*, ebenso wie die Akzentuierung *(**um**bauen – um**bau**en; Heute **so**, morgen **so./Heute** so, **morgen** so.)* (vgl. ebd.)

Die *gesprächsorganisierende Funktion* bezieht sich auf die Steuerung des Gesprächsverlaufs durch die prosodische Gestaltung der Sprechbeiträge (Turns), d. h. der Interventionen bzw. Interventionsversuche, des Sprecherwechsels (Turnübernahme) oder des Behaltens der Sprecherrolle (Turnfortsetzung) (vgl. ebd.). Dabei zeigt sich in der Verwendung der prosodischen Mittel das Verhältnis der am Gespräch Beteiligten (vgl. ebd.). In ihrer *expressiven, affektiven Funktion* kennzeichnen die prosodischen Mittel den Ausdruck von emotionaler bzw. modaler Sprech-

weise, in der Regel begleitet durch verbale (sprachliche) und nonverbale Mittel wie Gestik, Mimik und Aktion (vgl. ebd. 41). All dies macht sich auch die Sprechkunst zunutze.

Weiterhin wird die Materialität des Sprechens durch artikulatorische (segmentale) Merkmale hervorgebracht. Zu diesen gehören auch phonostilistische Variationen, Erscheinungen der Koartikulation und Assimilation und die Verwendung regionaler phonetischer Variationen (vgl. Neuber 2013b, 211). Die Sprechkunst bezeichnet die prosodischen sowie die artikulatorischen bzw. segmentalen Merkmale als sprecherisch-stimmliche Mittel bzw. sprechkünstlerische Gestaltungsmittel. Für ihre Form-Funktions-Dichotomie hat sich auch in der Sprechkunst bzw. Sprechbildung der Begriff „Sprechausdruck“ etabliert (vgl. ebd. 212). Wie Neuber schreibt, kann der Sprechausdruck vom Sprecher bzw. von der Sprecherin intendiert und vom Hörer bzw. von der Hörerin vielfältig gedeutet und bewertet werden. Der Begriff zielt vor allem auf die Subjektivität der Interpretation sprecherischer Mittel, „auf die bewusst machbare, aber zugleich auch unvermeidliche Produktion sprecherischer Signale, deren Rezeptionsergebnis eher ungewiss als vorhersagbar, aber dennoch subjektiv (und bedingt auch intersubjektiv) beschreibbar und interpretierbar ist“ (vgl. ebd.).

Die Funktionszuschreibung prosodischer Mittel als Zeichen für einen bestimmten Ausdruck, als Gliederungszeichen, als bedeutungsunterscheidende Zeichen etc. basiert, so kann man sagen, auf einer semiotischen Perspektive. In einer künstlerischen Verwendung der sprecherisch-stimmlichen Mittel können die aufgeführten Funktionen allerdings gebrochen werden bzw. in den Hintergrund treten. Sprecherisch-stimmliche Mittel werden von Zuhörerinnen und Zuhörern, beispielweise innerhalb einer Theateraufführung, dann in ihrer Materialhaftigkeit als auffällig wahrgenommen, wenn sie bestimmte Regelbereiche verletzen und Erwartungsnormen unterminieren oder übersteigen. Der Bruch mit diesen Regelbereichen und Erwartungsnormen wird damit zum Kennzeichen des Phänomenalen, d. h., die sprecherisch-stimmlichen Mittel werden hier zunächst nicht primär in ihrer Ausdrucksfunktion, beispielsweise als Signal für die Erkennbarkeit emotionaler Regungen, sondern in ihrer materiellen Präsenz wahrnehmbar. Die sprecherisch-stimmlichen Mittel treten in ihrer sinnlichen Materialität hervor und avancieren damit zu einem autonomen Phänomen. Aus diesem Grund bevorzugt diese Studie den Begriff „Sprechweise“ gegenüber dem Begriff „Sprechausdruck“, da er mehr auf die Materialhaftigkeit der sprecherisch-stimmlichen Mittel zielt und nicht die Ausdrucksfunktion im Sinne einer Zeichenhaftigkeit in den Vordergrund stellt. Auch in die-

ser Begriffswahl spiegelt sich die performative Perspektive wider, die in der vorliegenden Arbeit eingenommen wird.

Neuere sprechwissenschaftliche Untersuchungen beziehen zwar das Theater als Gegenstand ihrer Betrachtung ein, beschreiben jedoch den Gebrauch der sprecherisch-stimmlichen Mittel im Theater nicht unter einem künstlerischen, sondern unter phonetischem, akustischem und phonostilistischem Aspekt. So beschreibt Hollmach die stilisierte Alltagssprache im Gegenwartstheater *phonetisch,* „um sie im Spektrum des situationsbedingten standardsprachlichen Gebrauchs phonostilistisch positionieren zu können“ (Hollmach 2013c, 245). Und Kranich untersucht innerhalb einer empirischen Studie exemplarisch das Bühnensprechen von Sänger/-innen und Schauspieler/-innen, wobei er der Frage nachgeht, inwiefern sich deren Sprechweisen hinsichtlich prosodischer Merkmale, insbesondere in Bezug auf temporale und melodische Parameter, unterscheiden (vgl. Kranich 2013, 251). Untersucht werden Artikulationsgeschwindigkeiten, der Pausenzeitquotient, die mittlere Sprechstimmlage sowie die Modulationsbreite.

Wie bereits erwähnt, fehlen systematische Untersuchungen zu sprechkünstlerischen Kommunikationsprozessen im zeitgenössischen Theater sowie Untersuchungen, die zum einen die Praktiken des Sprechens im Theater der Gegenwart aus sprechwissenschaftlicher Sicht beleuchten, zum anderen die Sprechwirkungen theatraler Kommunikationsprozesse erforschen. Galten Ergebnisse der Sprechwirkungsforschung, beispielsweise in Bezug auf die Korrelation vom Einsatz prosodischer Merkmale und der Verstehensleistung gesprochener Texte bisher als Anhaltspunkt für die sprechkünstlerische Erarbeitung literarischer Texte, müssen Erscheinungsformen und sprecherisch-stimmliche Phänomene, die im zeitgenössischen Theater zu beobachten sind, auf Basis ihrer Intentionen und Wirkungen neu untersucht werden. Welchen Einfluss prosodische Mittel im Rahmen sprechkünstlerischer Kommunikationsprozesse innerhalb des zeitgenössischen Theaters für die Wirkung sprechkünstlerischer Äußerungen haben, wurde bislang nicht untersucht. Diesbezüglich kann die vorliegende Studie die nötigen Vorüberlegungen leisten und die systematische Erforschung dieser Thematik anregen.

Die sprecherisch-stimmlichen Mittel werden im Rahmen dieser Untersuchung als Kennzeichen des Performativen in Verbindung mit einer spezifischen Wirkung betrachtet, die als „ästhetische Erfahrung“ Bedeutungen brechen, stören oder irritieren können. Es wird die These aufgestellt, dass sprecherisch-stimmliche Mittel in ihrer materiellen Dimension als sprechkünstlerische Phänomene in Erscheinung treten und in der Lage sind, im Moment von Produktion und Rezeption wäh-

rend einer Aufführung oder auch während einer Probe ein ästhetisches Erlebnis auszulösen. In diesem Verständnis ist auch nicht mehr die Rede von sprechkünstlerischen Gestaltungs*mitteln,* da sie über die Vermittlung eines bestimmten Ausdrucks, Inhalts oder einer Bedeutung hinausgehen. In einem performativen Verständnis wird der Begriff „sprechkünstlerische Phänomene" eingeführt, die eine *Erfahrung* oder ein *Erleben* des Zuschauers in ihrer selbstreferentiellen Funktion ermöglichen (vgl. Kapitel „Sprechkünstlerische Phänomene"). Zu einem Phänomen wird laut dem Phänomenologen Bernhard Waldenfels etwas, „wenn die Art und Weise thematisiert wird, in der es als solches, in Zusammenhang mit anderem, für mich und für uns zum Vorschein kommt" (Waldenfels 1998, 205). In diesem Sinn verweist der Begriff „sprechkünstlerische Phänomene" darauf, dass prosodische Mittel wie Lautheit, Sprechgeschwindigkeit, Pausengestaltung, Sprechmelodie etc. nicht nur in ihrer Zeichenhaftigkeit als Mittel und Träger einer Bedeutung, sondern auch als das, was sie sind, in ihrer Phänomenologie oder eben Materialität, in Erscheinung treten.

Als sprechkünstlerische Phänomene können die sprecherisch-stimmlichen Mittel einen wesentlichen Anteil an der künstlerischen Wirkung einer gesprochenen Äußerung im Theater haben. Krech versteht Wirkung als die „Stabilisierung oder Veränderung von Bewusstseinsinhalten" (Krech 1987, 68). Wirkungen können laut Krech „während oder nach der Aufnahme und subjektiven Verarbeitung gesprochener Dichtung beim Hörer entstehen und stellen somit das Ergebnis dieses Verarbeitungsprozesses dar" (ebd.). Dabei könne das Bewegtwerden des Hörers im Sinn eines künstlerischen Erlebnisses durch Zustimmung oder auch durch Widerspruch ausgelöst werden (vgl. ebd. 67). Der Wirkungsbegriff, von dem Krech hier ausgeht und der bereits im Zusammenhang mit der Sprechwirkungsforschung angeklungen ist, soll im Folgenden mit dem Begriff der „ästhetischen Erfahrung" in Verbindung gebracht werden. Zwar wird die Wirkung der sprecherisch-stimmlichen Mittel als sprechkünstlerische Phänomene im Rahmen dieser Studie nicht rezeptionsseitig auf empirischer Basis untersucht, wegweisend soll aber die Betrachtung der prosodischen Merkmale aus performativer Sicht sein, die als sprechkünstlerische Phänomene eine ästhetische bzw. performative Funktion ausüben können, indem sie eine ästhetische Erfahrung ermöglichen. Eine systematisch empirische Untersuchung dazu wäre anzuregen. Diese Arbeit kann die theoretischen Vorüberlegungen dazu leisten.

Im Rahmen der vorliegenden Studie wird u. a. untersucht, welche Praktiken des Sprechens dazu führen, dass die Materialität des Sprechens hervortritt bzw. auf der Bühne ausgestellt wird. Einzelne prosodi-

sche Mittel werden als sprechkünstlerische Phänomene herausgearbeitet, die nicht nur als auffällig wahrgenommen werden können, sondern mit denen sich im Rahmen eines kreativen Texterarbeitungsprozesses Transformationsmöglichkeiten ergeben. Insbesondere im Rahmen ihres künstlerischen Einsatzes werden prosodische Mittel nicht nur als Ausdruck modaler und emotionaler Befindlichkeiten verwendet und wahrnehmbar, sondern phänomenal gebraucht, um einen Erfahrungsraum bzw. ein Ereignis zwischen Sprechenden und Zuhörenden zu konstituieren. Gesprochene Sprache nicht ausschließlich in ihrer Zeichenhaftigkeit zu beschreiben, sondern ebenso in ihrer Phänomenalität, ermöglicht eine performative Sichtweise, die mit dem Rückgriff auf den Begriff der „Materialität" hiermit ebenfalls deutlich wird.

3.4 Wirkung als ästhetische Erfahrung

3.4.1 Sprechwirkungen

Krech schreibt den sprecherischen Mitteln keine eigene künstlerische Qualität zu, „wohl aber dient die Art ihrer Verwendung in Verbindung mit dem literarischen Text der Konstituierung einer Äußerung, welche in der Einheit ihrer vielfachen Bezüge als eine sprechkünstlerische qualifiziert werden kann und beim Rezipienten ein künstlerisches Erlebnis auszulösen vermag" (Krech 1987, 71). In einem zeitgenössischen Verständnis der Sprechkunst, welches das Sprechen der Schauspieler/-innen bzw. Akteur/-innen auf der Bühne einbezieht, kann es allerdings nicht allein darum gehen, mittels des Vortrags die Wirkung der Dichtung, des Sprachkunstwerks zu vergrößern. Im performativen Sinn steht im Theater nicht mehr unbedingt das Stück als Werk im Zentrum des Interesses, sondern ist ein Teil neben anderen Elementen. So geht es auch nicht um die Vermittlung des „eigentlichen Sinns" der Dichtung, denn dieser ist vielschichtig und obliegt der Interpretation der Regie, des Ensembles und der Zuschauerinnen und Zuschauer. Vielmehr sind Sprechweise und Stimme im zeitgenössischen Theater sowie damit auch innerhalb der Sprechkunst wirklichkeitskonstituierend, d. h., sie „bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, sondern sie bringen Identität als ihre Bedeutung allererst hervor" (Fischer-Lichte 2005a, 237).

Dies geschieht vor allem in Situationen, „in denen Stimmen von Schauspielern und Schauspielerinnen oder Akteuren und Akteurinnen explizit hervortreten oder auffällig werden und auf besonders eindringliche Weise Zuhörendes affizieren, sie aufmerken lassen, sie leiblich, sinnlich und affektiv betreffen und mithin ein Erfahrungspotential diesseits semantischer oder reflexiver Dimensionen eröffnen" (Schrödl 2012,

13 f.). Schrödl bezeichnet derartige Situationen als „Situationen vokaler Intensität“ (vgl. ebd.), in denen die Zuschauer/-innen Erfahrungen als „ästhetische Erfahrungen“ machen (vgl. ebd. 127). Sie spricht von „ästhetischen Stimmerfahrungen“, die auf der Wahrnehmung, auf dem Hören von Stimmen beruhen und sich von epistemologischen „Stimmerfahrungen“, die sich auf den Erkenntnis- und Verstehensprozess des stimmlichen Phänomens beziehen, unterscheiden. Ästhetische Stimmerfahrung meint ein „körperliches, sinnliches und affektives Erleben oder Spüren des Stimmphänomens“ (ebd. 128). Auch Schrödl benutzt den Begriff „Stimme“ in einem erweiterten, aus sprechwissenschaftlicher Sicht undifferenzierten Begriffsverständnis, ohne ihn spezifischer zu definieren. Sie schließt in diesen Begriff sämtliche Formen des Sprechens und der Artikulation ein.

Sie weist darauf hin, dass die Wirkungsästhetik des dramatischen Theaters von einer hermeneutischen Logik durchzogen ist. Hier geht es um Entschlüsselung, Auslegung, Interpretation und das Verständnis des Dargebotenen und Dargestellten (vgl. ebd. 108). Stimme und Sprechweise werden im traditionellen Verständnis als Zeichen für die emotionalen Zustände und Situationen der Figuren sowie die Beziehungen zwischen ihnen gelesen und verstanden (vgl. ebd.). Auch die Sprechkunst beschreibt die Wirkung gesprochener Dichtung in einem hermeneutischen Zusammenhang. Krech verweist darauf, dass die mögliche Wirkungssteigerung der Dichtung durch den Vortrag vor allem auf der Tatsache beruht, „daß mit Hilfe von Stimme und Sprechweise unmittelbar Haltungen, Wertungen, Gefühle, Stimmungen und Motivationen des lyrischen Subjektes oder der literarischen Figuren sowie der eigentliche Sinn der Dichtung verdeutlicht und wahrnehmbar gemacht werden können“ (Krech 1987, 17).

Für Neuber bedeutet Wirkung, „dass das Zeichen in seiner materiellen Gestalt (hier in Form von Schall) für den bzw. die Rezipienten nicht nur ‚für sich‘, sondern zugleich für etwas anderes steht“ (Neuber 2010, 148). Er weist folgende Merkmale auf, die sich auf die Behaltensleistung einer gesprochenen Äußerung, d. h. auf den Verbleib des Inhalts im Gedächtnis, positiv auswirken: sinngerechte Wort- und Tongruppenakzente, wohlproportionierte und -dosierte Sprechpausen in Kombination mit melodisch, dynamisch und temporal lebhafter sprecherischer Gestaltung des Textes mit deutlichen, jedoch nicht übertriebenen Emotionalisierungstendenzen (vgl. ebd. 155).

> Es bedarf zudem einer Kongruenz bzw. angemessenen Relation von Inhalt und Gestaltung und gut dosierter prosodischer „Überra-

> schungswerte“, z. B. durch Hasitationen, Agogik oder auch rhetorisch-phonetische Bindung und Auflösung der Sinneinheiten, wobei hier immer die „richtige Dosis“ über den Erfolg entscheidet. (ebd.)

Negativ auf eine gute Behaltensleistung wirken sich nach Neubers Untersuchungen hingegen monotones Sprechen oder stilisierte Sprechweisen mit extensiven und sich regelmäßig wiederholenden Mustern aus (vgl. ebd.). Neuber bezieht sich in seiner Untersuchung nicht auf die Wirkung künstlerischer gesprochener Äußerungen, sondern untersucht die Folgen verschiedener Sprechweisen für die Rezeption der Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge in Gebrauchstexten (vgl. ebd. 154). Seine Aussagen sind für die vorliegende Untersuchung aber insofern interessant, als dass er Parameter aufstellt, welche die Verstehensleistung einer sprechsprachlichen Äußerung fördern oder vermindern (vgl. hierzu auch: Neuber 2002). Davon ausgehend kann für die im empirischen Teil dieser Studie beschriebenen vielstimmigen Sprechweisen festgestellt werden, welche Parameter das semantische Verstehen eines Textes in den Hintergrund drängen und die Auffälligkeit der prosodischen Mittel in den Vordergrund treten lassen.

Auch Krech schreibt der Verselbständigung der sprecherisch-stimmlichen Mittel zu, dass sie den künstlerischen Wert einer sprechkünstlerischen Äußerung zerstöre:

> Funktionslos sind z. B. willkürliche Hervorhebungen und Pausengestaltungen, nicht durch Text und/oder Interpretation begründbare Realisierungen von Sprechgeschwindigkeit, Melodieführung, Lautheit, Lautungsebenen oder insgesamt von Ausdruckshaltungen. Funktionslos ist ebenso die Realisation eines nicht begründbaren Gestus. Insbesondere, wenn sich solche, in bezug auf Dichtung und gedanklichen Inhalt der Interpretation funktionslose Realisierungsweisen innerhalb einer Rezitation ständig wiederholen (z. B. ein bestimmter Melodieverlauf) oder auch wenn der Interpret sein persönliches stimmliches Ausdrucksvermögen um seiner selbst willen zur Geltung bringt, verselbständigen sich Komponenten der Form, und der ästhetische Wert der Rezeption erleidet Einbuße. (Krech 1987, 66)

Krech bezieht sich in ihren Ausführungen zwar immer auf den Sprechstil der Rezitation und nicht auf das Sprechen eines Schauspielers bzw. einer Schauspielerin auf der Theaterbühne, dennoch galten und gelten auch im dramatischen Theater ähnliche Regeln für die Sprechkunst des

Schauspielers bzw. der Schauspielerin in Bezug auf die Darstellung einer Figur. All das jedoch, was Krech als „funktionslos“ bezeichnet, findet sich im zeitgenössischen Theater wieder. Dieser „Selbstbezug“ stellt den performativen Charakter vieler sprecherischer Äußerungen her, deren künstlerische Qualität sich genau in dieser Selbstreferentialität erweist. Die Autonomie der sprecherisch-stimmlichen Mittel stellt die Materialität des Sprechens aus, womit Hörgewohnheiten im Theater verändert werden. Der semantische Gehalt der gesprochenen Worte rückt in den Hintergrund. Die ästhetischen Funktionen von Stimme und Sprechweise verschieben sich damit „von einem Mittel der Sprache und der Figur hin zu einem sinnlich erscheinenden und erfahrbaren Material“ (Schrödl 2012, 107).

Dennoch gilt für die vorliegende Untersuchung und verallgemeinernd für das zeitgenössische Theater: Auch wenn sprecherisch-stimmliche Mittel auf der Bühne als auffällig in Erscheinung treten und damit die Materialität des Sprechens ausgestellt wird, geschieht dies nicht unabhängig eines Inhalts oder einer Bedeutung. Diese muss jedoch nicht vordergründig vom zugrunde liegenden Text ausgehen, sondern kann sich auf der Bühne als Bedeutung, als Thema überhaupt erst konstituieren. In diesem Fall steht die Verwendung der sprecherisch-stimmlichen Mittel nicht im Dienst der Vermittlung eines Textinhalts, vielmehr konstituieren sie selbst einen Inhalt. Die Sinnhaftigkeit beispielsweise einer stimmlichen Verlautbarung, die auf ihre Materialität aufmerksam macht, liegt in eben diesem Verweis auf die auditive Erfahrungsmöglichkeit ihres Materials. Bedeutung ist in diesem Zusammenhang als Bewusstseinszustand zu verstehen (vgl. Schouten 2005, 196).

Im zeitgenössischen Theater können Parameter wie der Sprechrhythmus, das Sprechtempo, die Lautheit, die Pausengestaltung, der Stimmklang, die Akzentuierung etc. eine eigenständige performative Qualität sinnlicher Erfahrung erlangen, sie erscheinen vordergründig in ihrer materiellen Präsenz und nicht ausschließlich in ihrer repräsentativen Funktion als Zeichenträger. Sie avancieren von einem sprecherisch-stimmlichen Gestaltungsmittel zu einem sprechkünstlerischen Phänomen. Damit werden sie nicht nur im Zusammenhang mit ihrer kommunikativen oder expressiven Wirkung als Formmerkmale mit Zeicheneigenschaften beschreibbar, sondern als materielle Signalträger, die den Raum für eine „ästhetische Erfahrung“ eröffnen.

3.4.2 Zum Begriff der ästhetischen Erfahrung

Der Wirkungsbegriff ist im sprechwissenschaftlichen Theorieverständnis eng an den Funktionsbegriff gekoppelt. „Sprechwirkung“ wird, wie

oben ausgeführt, im Zusammenhang mit den paralinguistischen Funktionen der prosodischen Parameter betrachtet. In der Theaterwissenschaft wird „Wirkung“ mehr als „bewusste Wahrnehmung“ aufgefasst, die „sinnliche Eindrücke“ als eine Art von Bedeutung beschreibt, die jedoch nicht mit sprachlichen Bedeutungen gleichzusetzen, sondern mit Bewusstseinszuständen in Zusammenhang zu bringen sind (vgl. Fischer-Lichte 2004, 246 f.). „Wirkung“ wird im Rahmen kommunikativer Prozesse zwischen Akteur/-innen und Zuschauer/-innen im Theater mit dem Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ erfasst. Folgendes ist darunter zu verstehen:

Der Begriff „Ästhetik“ gilt einerseits seit 1750 als Teildisziplin der Philosophie als Lehre von der Kunst und vom Natur- wie Kunstschönen, andererseits wird der Begriff seit den 1970er Jahren „im etymologischen Sinne als Aisthesis, als sinnliche Wahrnehmung und Erkenntnis rekonzeptualisiert“ (Kolesch 2005a, 6). Wie Kolesch (vgl. ebd.) schreibt, erfolgten die Erneuerung und Erweiterung des Begriffs, unter Rückbezug auf die griechische Bedeutung des Wortes „Aisthesis“, aufgrund der im 20. Jahrhundert zu verzeichnenden umfassenden Ästhetisierung der Alltagswelt.

> Die traditionell etablierte Ästhetik reichte weder in ihren Konzepten und Begrifflichkeiten noch in ihrem angestammten Gegenstandsbezug hin, um die radikalen Veränderungen in der Kunst selbst, um Formen und Funktionen der progressiven Ästhetisierung aller Bereiche der Realität, also des Alltags, der Politik, der Ökonomie, der Arbeitswelt, der Freizeit etc. zu erfassen sowie die durch die fortschreitende Umweltzerstörung erzwungene Frage nach einem anderen Verhältnis des Menschen zur Natur zu reflektieren. (ebd.)

Vor diesem Hintergrund wird Ästhetik heutzutage, neben dem Begriffsverständnis von Ästhetik als philosophischer Disziplin, die sich mit den Künsten und dem Schönen beschäftigt, als Theorie von der sinnlichen Wahrnehmung und Erkenntnis begriffen (vgl. ebd. 9). Mit der Gewichtung des Sinnlichen wurden rationalistische philosophische und künstlerische Denkmodelle kritisiert und die „Zuständigkeit der Ästhetik auf bis dato ausgeschlossene Bereiche alltäglicher Erfahrungen“ erweitert (ebd.). Wahrnehmung wird in aktuellen ästhetischen Überlegungen als „Weise leiblicher Anwesenheit verstanden, die die affektive Betroffenheit durch den Gegenstand der Wahrnehmung berücksichtigt“ (ebd. 10). Dabei wird das Wahrnehmungsereignis als „Spüren von Anwesenheit“ bestimmt, „das zugleich und ungeschieden ein Spüren des oder der

Wahrnehmenden als Wahrnehmenden ist wie auch ein Spüren der Anwesenheit von etwas“ (ebd.). Zeitgenössische philosophische Strömungen formulieren „Aisthesis“ als Erkenntnis (Wolfgang Welsch), arbeiten die ästhetische Erkenntnis als eine besondere, von anderen Erkenntnisformen zu differenzierende Leistung heraus (Gernot Böhme und Martin Seel) oder reflektieren das Fremde, das aus dem Rahmen Fallende, die Abweichungen oder Störungen als integralen Bestandteil sinnlicher Erfahrung und ästhetischer Wahrnehmung (Bernhard Waldenfels) (vgl. Kolesch 2005a, 10). Kolesch versteht „Ästhetisieren“ als Wahrnehmbar- und Fühlbarmachen (ebd. 12):

> In den vielfältigen Formen ästhetischer Wahrnehmung geht es um eine Besinnung und ein Aufmerken auf Gegenwart, um einen Modus der Begegnung mit Gegenwart. In der sinnlichen Präsenz eines Wahrnehmungsgegenstandes verspürt die oder der Wahrnehmende die eigene Gegenwart im Vernehmen der Gegenwart von etwas oder jemand anderem. Ästhetische Wahrnehmung stellt sich damit als eine radikale, von sonstigen Fixierungen und Verpflichtungen absehende Form des Aufenthalts im Hier und Jetzt dar. (ebd. 11)

Hervorgehoben werden muss, dass jedoch nicht jede Art von Wahrnehmung als ästhetische Wahrnehmung vollzogen wird. Eine ästhetische Wahrnehmung tritt laut Fischer-Lichte immer dann auf, „wenn die Aufmerksamkeit die je besondere Phänomenalität des Wahrgenommenen fokussiert“ (Fischer-Lichte 2005b, 101). Diese Form der Wahrnehmung ist nicht nur auf den Umgang mit Kunstwerken und Kunstereignissen beschränkt, dennoch unterscheidet sie sich von der alltäglich-lebensweltlichen Wahrnehmung (vgl. ebd.). Das Verständnis einer ästhetischen Wahrnehmung als einer besonderen Art der Wahrnehmung führte zur Bestimmung des Begriffs der „ästhetischen Erfahrung“, der in den 1970er Jahren zu einem Schlüsselbegriff ästhetischer Debatten avancierte.

Beispielsweise wies Rüdiger Bubner in seinem Aufsatz „Über einige Bedingungen der gegenwärtigen Ästhetik“ aus dem Jahr 1973 darauf hin, dass man mit dem Werkbegriff den radikalen Veränderungen, die in den Künsten seit den 1960er Jahren zu beobachten waren, nicht mehr gerecht werden kann. Stattdessen müsse man sich der „ästhetischen Erfahrung“ zuwenden „als einer besonderen auf das Bewußtsein ergehenden Wirkung“, die von ästhetischen Phänomenen ausgeht (Bubner 1989, 34). Sie dürfe nicht als „rein passives Hinnehmen von äußerlich auf sie Wirkendem“ verstanden werden, vielmehr müsse die ästhetische

Erfahrung, „wenn in ihr der ästhetische Gehalt erst konstituiert wird, auch als *Leistung* beschrieben werden" (ebd. 36). Auf diese Leistung zielen viele Inszenierungen des zeitgenössischen Theaters, die nicht auf die Vermittlung von Sinn und die Konstitution von Bedeutung abheben, sondern auf Handlungs- und Erfahrungsvollzüge sowohl aufseiten der Darsteller/-innen als auch der Zuschauer/-innen (vgl. Kolesch 2005a, 12).

Fischer-Lichte bringt den Begriff der „ästhetischen Erfahrung" in Zusammenhang mit einer bestimmten Wirkung, die eine Aufführung durch ihre je spezifische Performativität auf die Zuschauenden ausüben kann. Diese kann sich in „physiologischen, affektiven, energetischen und motorischen Veränderungen" artikulieren und eine Transformation der Zuschauerinnen und Zuschauer herbeiführen (vgl. Fischer-Lichte 2012, 118). Das Erleben, das zu dieser Transformation führt, wird als „ästhetische Erfahrung" bezeichnet.

Fischer-Lichte bestimmt den Begriff „ästhetische Erfahrung" als Schwellenerfahrung, als ein Erfahren von Liminalität, das zu einer Transformation führen kann bzw. selbst als Transformation erlebt wird (vgl. Fischer-Lichte 2004, 332). Der Begriff der „Liminalität" stammt aus der Ritualforschung und wurde von Victor Turner geprägt (vgl. ebd. 305). Dort bezieht er sich auf Grenz- und Übergangserfahrungen von Ritualen. Turner benennt drei Phasen, wobei die zweite Phase eine „Schwellen- oder Transformationsphase" darstellt, in der Menschen in einen Zustand „zwischen" allen möglichen Bereichen versetzt werden, der ihnen neue Erfahrungen ermöglicht (vgl. ebd.). Den Zustand, der in dieser Schwellenphase hergestellt wird, bezeichnete Turner als „Liminalität" (vgl. ebd.). Fischer-Lichte überträgt den Begriff der Liminalität auf das Wahrnehmen und Erfahren von Aufführungen und bestimmt damit den Begriff der „ästhetischen Erfahrung". Wie Fischer-Lichte schreibt, führen im Rahmen von Theateraufführungen vor allem Selbstreferentialität, Emergenz und der Zusammenbruch von Gegensätzen, so z. B. von Kunst und Wirklichkeit, zu liminalen Erfahrungen (vgl. ebd. 307).

> Der Zustand des „betwixt and between", das Erleben der Krise wird zuallererst als eine körperliche Transformation erfahren, als Veränderung des physiologischen, energetischen, affektiven und motorischen Zustands. (ebd. 309 f.)

Wichtig erscheint mir zu betonen, dass eine „ästhetische Erfahrung" nicht nur durch außergewöhnliche Ereignisse, sondern auch durch die Wahrnehmung von Gewöhnlichem bewirkt werden kann (vgl. ebd. 313). Jedoch betont der Begriff, dass Prozesse der Transformation vor allem

durch die Performativität einer Aufführung ermöglicht und bewirkt werden, d. h. durch die „Ereignishaftigkeit von Aufführungen, die sich in der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, in der performativen Hervorbringung von Materialität, in der Emergenz von Bedeutung artikuliert und in Erscheinung tritt" (ebd. 315). Hierzu zählt auch die Performativität einer bestimmten Sprechweise, die eine ästhetische Erfahrung auszulösen vermag. Der Begriff der „ästhetischen Erfahrung" rückt damit ebenfalls ins Zentrum des Interesses, wenn es um die Beschreibung von Wirkungsprozessen aus performativer Perspektive geht.

Im Rahmen einer Performativitätstheorie werden die Begriffe „Werk", „Produktion" und „Rezeption" nicht mehr als angemessen erachtet, um Kunstprozesse zu beschreiben. Der Werkbegriff wurde durch den des Ereignisses ersetzt, der Rezeptionsbegriff durch den der „ästhetischen Erfahrung". Wird also in den folgenden Kapiteln der Begriff der „ästhetischen Erfahrung" aufgegriffen, so aus dem Grund, dass sich hinter diesem Begriff das Konzept einer performativen Perspektive verbirgt, das Wirkungen nicht primär unter funktionalem, sondern unter ästhetischem Wahrnehmungsaspekt begreift.

Es geht nun speziell in der vorliegenden Arbeit nicht um eine Untersuchung von Sprechwirkungen im Kommunikationsprozess zwischen Schauspieler/-innen und Zuschauer/-innen im Rahmen von Theateraufführungen. Vielmehr geht es um die Untersuchung von Texterarbeitungsweisen bzw. um den Umgang mit gesprochener Sprache auf der Bühne des zeitgenössischen Theaters aus produktionsspezifischer Sicht. Dennoch wird auch immer wieder der Bezug zu den Wirkungen und Wirkungsbedingungen bestimmter Sprechweisen bzw. einzelner prosodischer Merkmale und Merkmalskomplexe hergestellt, denn auch im Rahmen von Erarbeitungsprozessen wird ein Hörerbezug immer mitgedacht. Die Wechselseitigkeit von Produktion und Rezeption wird hier deutlich spürbar.

Ist also innerhalb des Herstellungsprozesses immer wieder auch die Rede von der Wahrnehmung durch die Zuschauenden, so ist die Vermischung dieser beiden Ebenen keine unkritisch unreflektierte, sondern ergibt sich aus der Probenpraxis bzw. aus der Charakteristik von Proben, denen das Anordnungsprinzip von Aufführungen entspricht. Auch während einer Probe sieht den Schauspielerinnen und Schauspielern während des Probierens, beispielsweise während der Erarbeitung eines Textes, mindestens eine Person, z. B. der Regisseur, zu und nimmt diesen Prozess wahr. Das Kreieren, Erproben, Herstellen ist in der Theaterpraxis eng an die Wahrnehmung von außen gebunden. Nur im Wechselverhältnis von Probieren und der Wahrnehmung des Probierten kommt

ein Kreationsprozess in Gang. Dabei wird auch der Aspekt der „ästhetischen Erfahrung“ von den Theatermachern innerhalb des Produktionsprozesses im Rahmen einer Texterarbeitung immer wieder ins Feld geführt, indem nach Bedingungen und Praktiken gesucht wird, die eine ästhetische Erfahrung ermöglichen.

Diese Bedingungen werden innerhalb der vorliegenden Studie untersucht und als Voraussetzungen aufgeführt, damit sich eine ästhetische Erfahrung – im Übrigen auch innerhalb einer Probe – im Theater ereignen kann. Schließlich, so kann formuliert werden, liegt in der Ereignishaftigkeit und Performativität der künstlerische Wert einer sprechkünstlerischen Gestaltung, wenn sie es schafft, das gesprochene Wort zu einer „ästhetischen Erfahrung“ werden zu lassen. Ob und auf welche Weise eine ästhetische Erfahrung bei den Zuschauerinnen und Zuschauern im Rahmen der Aufführungen tatsächlich durchlebt wurde, bleibt im Rahmen dieser Studie weitestgehend unerforscht. Sie ist aber durchaus ein wichtiger Bestandteil der Proben, auf denen die Akteur/-innen selbst sowie die ihnen auf den Proben zuschauenden Kolleginnen und Kollegen Momenten ästhetischer Erfahrungen ausgesetzt waren. Werden in den nachfolgenden Kapiteln Aspekte „ästhetischer Erfahrungen“ und Wirkungsweisen behandelt und damit aufführungsanalytische Aspekte, die jedoch auch innerhalb von Proben eine Rolle spielen, dann vor allem aus dem Grund, künstlerische Dimensionen und Intentionen bestimmter Texterarbeitungsansätze und deren Erscheinungsformen in den Blick zu nehmen. Es wird dabei nicht untersucht, ob intendierte Wirkungen als „ästhetische Erfahrung“ im Rahmen der Aufführungen wirklich eintraten.

Mit Krech lässt sich formulieren, dass Wirkungen gesprochener Dichtung nicht vorhersagbar sind.

> Es läßt sich jedoch ermitteln, in welcher Weise der Sprecher dazu *beitragen* kann, daß seine Gestaltung Wirkungen im Sinne seiner Intention hervorruft bzw. von Hörern als mögliches Interpretationsangebot akzeptiert wird und somit geeignet ist, die angestrebten emotional-rationalen Bewußtseinsprozesse auf der Basis künstlerischen Erlebens auszulösen. (Krech 1991, 213)

Diese Wirkungsbedingungen gilt es für das zeitgenössische Theater neu zu untersuchen. Die vorliegende Studie bildet einen ersten Ansatz, indem versucht wird, dies aus Produktionssicht zu reflektieren. Es werden Dimensionen beschrieben, die sich auf bestimmte intendierte Wirkungsstrategien beziehen, die aber nicht eindeutig vorhersehbar sind. Dennoch eröffnen sie einen Interpretationsrahmen, vor dessen Hinter-

grund sich darstellerische Möglichkeiten aufzeigen lassen, die wiederum dem Theaterpraktiker bzw. der Theaterpraktikerin zugutekommen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Begriff des Performativen auf den wirklichkeitskonstituierenden und selbstreferentiellen Charakter von Ereignissen abzielt. In Bezug auf Aufführungs- und Produktionsprozesse kennzeichnet sich das Performative durch die Ko-Präsenz von Akteur/-innen und Zuschauer/-innen, durch das Hervortreten einer je räumlichen, körperlichen und lautlichen Materialität, durch Unvorhersehbarkeiten und Transformationsprozesse, in denen sich Wahrnehmungs- und Wirkungsprozesse als ästhetische Erfahrung ereignen.

Wurde der Begriff des „Performativen" bisher anhand der Eigenschaften einer Aufführung etabliert, soll er zuletzt unter anwendungsorientiertem Aspekt hinsichtlich einer spezifischen Spielpraxis erörtert werden. Der Begriff „performativ" wird ebenso für die Beschreibung von Darstellungsformen genutzt, in der es zu einer Grenzverwischung zwischen dem phänomenalen und semiotischen Körper des Schauspielers bzw. der Schauspielerin kommt. Innerhalb performativer Darstellungsformen verliert das Spiel der Schauspieler/-innen „den Charakter des ‚Als ob'; es ahmt nicht mehr eine andere Wirklichkeit nach, die es lediglich vortäuscht, sondern es konstituiert selbst Wirklichkeit" (Fischer-Lichte 2012, 26). Die nachfolgenden Ausführungen beleuchten den Begriff aus Sicht verschiedener Spielpraktiken und verdeutlichen, dass er auch hier an Formen der Selbstreferentialität und Wirklichkeitskonstitution, an die Etablierung von Situationen *zwischen* Performer/-innen und Zuschauer/-innen sowie an Prozesse des Erlebens und Erfahrens gebunden ist.

4 Klassifizierung von Spiel- und Sprechweisen

4.1 Realistische, epische, performative Spielweisen

Die Darstellungsformen von Schauspielerinnen und Schauspielern lassen sich für das zeitgenössische deutschsprachige Theater mit einer vorgeschlagenen Klassifikation von Bernd Stegemann in realistische, epische und performative Spielweisen einteilen. Stegemann betont, dass die Entwicklung der darstellenden Künste vorrangig von den unterschiedlichen dramatischen Texten ausging, die eine bestimmte Aufführungspraxis erforderten bzw. die Dramatiker/-innen für eine bestehende Aufführungspraxis schrieben (vgl. Stegemann 2011, 102). So provozierte im 18. Jahrhundert die Dramengattung des bürgerlichen Trauerspiels die Erfindung des bürgerlichen Theaters, in der es um eine realistische Men-

schendarstellung geht. Diese erfuhr laut Stegemann ihren Höhepunkt im System Stanislawskis (vgl. ebd.).

> Der Schauspieler soll agieren, als gäbe es kein Publikum. Er soll sich seine Gefühle anmerken lassen, ohne sie künstlich zu vergrössern. Sein Dasein auf der Bühne soll innerhalb der vorgestellten Realität des Dramas und des Theaters von einer glaubwürdigen Realität sein. Der Anteil an performativen, also das Spielen selbst thematisierenden Elementen soll klein, der Anteil an repräsentativen, also die Eigenschaften der gespielten Figur zeigenden Mitteln soll gross sein. (Stegemann 2011, 102f.)

Im 20. Jahrhundert kommt es im Zuge der „performativen Wende" zu einer Betonung der performativen Eigenschaften der darstellenden Künste. Die gegenseitige Anwesenheit von Darsteller/-innen bzw. Performer/-innen und Zuschauer/-innen innerhalb der gleichen Realität wird thematisiert und ins Bewusstsein gerückt. Der spielende Performer oder die spielende Performerin tut nicht so, „als ob" er/sie etwas darstellen würde, sein/ihr Spiel ist, was es ist (vgl. Stegemann 2011, 103). „Und wenn innerhalb dieses Spiels etwas dargestellt wird, dann ist diese Darstellung immer gerahmt durch die Realität des Performers" (ebd.). Wie Stegemann schreibt, liegt die historische Verbindung zwischen einer realistischen und einer performativen Spielweise im epischen Spiel, wie es Bertolt Brecht entwickelt hat (vgl. ebd.). Einerseits sind sich die Spieler/-innen im epischen Theater der Anwesenheit der Zuschauer/-innen bewusst, d. h., sie imaginieren keine vierte Wand; andererseits zeigen sie in ihrem Spiel eine Figur, „die in der durch dieses Spiel hergestellten zweiten Realität realistisch agiert" (ebd.). Stegemann fordert, dass sich in diesem Dreieck aus realistischem Schauspielen, epischem Spiel und performativem Spiel eine gegenwärtige Schauspielausbildung bewegen muss (vgl. ebd. 104).

Das *realistische Spielen* speist sich aus der dramatischen Situation (vgl. ebd. 104). Die an ihr beteiligten Figuren sind in einen Prozess von Agieren und Reagieren verwickelt, in dem ihre Motive, Absichten und Emotionen zutage treten. Hier geht es um die Darstellung des Menschen als Teil eines sozialen Gefüges (vgl. ebd. 104f.). Die glaubwürdige Figurendarstellung innerhalb der dramatischen Situation wird zur künstlerischen Aufgabe für den Schauspieler bzw. die Schauspielerin (vgl. ebd. 105). Das Spiel dient keinem Selbstzweck, sondern der Erzeugung einer einfühlenden Zuschauerhaltung, die durch eine „die Figur verteidigende Darstellung" erreicht werden soll (ebd.). „Der Zuschauer wird hierbei nicht wie in performativen Spielanordnungen zum Autor des Kunstvor-

gangs, sondern er wird zu einem das Geschehen emotional und gedanklich nachvollziehbaren Betrachter." (ebd. 105 f.). Die Sprache wird in einer realistischen Spielpraxis als Mittel der Konversation benutzt sowie die Darstellung von Gefühlen als Erlebnisse einer Figur (vgl. ebd. 106).

Innerhalb einer *epischen Spielweise* gesellt sich zur dramatischen Situation die Situation der Vorführung, die zwischen dem oder der Spielenden und den Zuschauenden entsteht (vgl. ebd. 105). Hier ersetzt ein/e Spieler/-in die „Wahrheit des inneren Erlebens" durch den Vorgang des Zeigens vor Zuschauer/-innen (ebd. 107). In diesem Vorgang liegt der Gestus des epischen Schauspielers verkörpert. „Die Art und Weise, wie er den Vorgang spielt, stellt seine Interpretation des Geschehens und der handelnden Figuren dar." (ebd.) Damit stellt der Spieler bzw. die Spielerin die gezeigte Realität zur Diskussion. Es wird von ihm/ihr die Fähigkeit verlangt, die Realität einer nur vorgestellten Situation entstehen zu lassen und gleichzeitig dem Publikum auszuhändigen (vgl. ebd.). Das psychologisch-realistische Schauspielen entwickelt sich zum episch-vorführenden Spiel. Aus dem Erbe Brechts und seiner Vorstellung von „zweierlei Ichs" der Figur ist im zeitgenössischen Theater ein „multiples Darsteller- und Figuren-Ich" hervorgegangen (vgl. Kurzenberger 2011, 80). „Aus der Doppelperspektive, mit der der Schauspieler im epischen Theater seine Figur vorführen und ihr gesellschaftliches Verhalten auffällig machen soll, wird eine Vielperspektivität des Darstellens und einer Figur, die jenseits der traditionellen Kriterien von Ganzheit oder Widersprüchlichkeit anzusiedeln ist." (ebd.) Und weiter heißt es:

> Tätigkeiten und Verfahren des Darstellens werden nicht mehr homogenisiert und zum Verschwinden gebracht hinter Masken der Wahrscheinlichkeit, durch behauptete und simulierte Identität zwischen Darsteller und Figur. Darstellen hat im Gegenwartstheater Eigengewicht und Eigenwert, ist spielerisches Als ob, Präsentation des Körpers, stimmliches Ereignis, mediale Transformation und noch vieles mehr. Es ist performativ und reflexiv, kann von Darstellungsebene zu Darstellungsebene switchen, wird vorgezeigt, ausgestellt, auf die Spitze getrieben, zum Beispiel als Rollenspiel, als Hervorbringung des scheinbar Unvereinbaren, als widersprüchlicher Redestrom. Multiperspektivität ist dabei Mittel der Darstellung, zugleich aber auch Indikator eines Auflösungsprozesses. Es fehlen die definitiven Sichtweisen. (ebd. 82f.)

Innerhalb dieser sogenannten *performativen Spielweisen* geht es nicht mehr um die Erzeugung einer fremden Wirklichkeit innerhalb einer

Szene wie im realistischen Spiel, sondern um die Erzeugung von Spielsituationen, „in denen der performative Spieler sich selbst darstellt, seine Situation vor Zuschauern problematisiert und die Frage nach dem Realitätsgehalt der sich hier ereignenden Spiele thematisiert“ (Stegemann 2011, 107 f.). Performative Spielweisen etablieren eine Situation, die zwischen den Performer/-innen und den Zuschauer/-innen entsteht. Fragen nach der Selbstwahrnehmung der Zuschauerinnen und Zuschauer bzw. nach ihrer „ästhetischen Erfahrung“ sind hierbei zentral. Laut Stegemann hat sich die Aufgabe von Schauspieler/-innen im Rahmen einer performativen Spielpraxis von der Repräsentation einer Figur hin zu einer Präsentation ihrer selbst entwickelt (vgl. ebd. 106). Dabei vertritt er die Auffassung, dass die Fähigkeit zur Verkörperung innerhalb dieser Spielweise wenig ausgebildet sein muss, ebenso wenig stimmliche Kompetenzen. An ihre Stelle treten intellektuelle Fähigkeiten (vgl. ebd. 108). Dem soll bereits an dieser Stelle widersprochen werden: Zwar geht es innerhalb performativer Spielweisen nicht um die Verkörperung einer Figur in ihrer Einheit von Spiel und Sprache, dennoch erfordert auch eine performative Spielpraxis Fähigkeiten von den Schauspielerinnen und Schauspielern, die es auszubilden gilt. So sieht sich der oder die Schauspieler/-in im Rahmen einer performativen Spielweise beispielsweise mit der Frage konfrontiert, wie eine Situation oder eine bestimmte Thematik für die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht nur darstellbar, sondern *erfahrbar* bzw. *erlebbar* wird. Auch hierfür benötigt er/sie schauspielerische, körperliche und sprecherisch-stimmliche Kompetenzen. Welche das sind, wird im empirischen Teil dieser Studie herausgearbeitet.

Folgt man der Klassifizierung von Stegemann, lassen sich in den drei von mir untersuchten Produktionen alle drei Spielweisen wiederfinden. Für die nähere Untersuchung und Analyse werden jedoch hauptsächlich jene Darstellungsformen fokussiert, die mit dem illusionistischen Konzept einer realistischen Spielpraxis brechen. Es werden deren Entstehungsprozesse beschrieben, ebenso die aus ihnen hervorgehenden Sprechweisen. Auch die Sprechweisen teilt Stegemann in vier nebeneinander existierende Möglichkeiten des Sprechens im zeitgenössischen Theater ein. Er bezeichnet sie als Hervorrufen, Handeln, Formalisieren und Moderieren (vgl. Stegemann 2014, 198).

4.2 Sprechweisen im zeitgenössischen Theater

Was die Sprechwissenschaft als „Rezitieren“ oder als „sprecherisches Skizzieren der Situativität“ (vgl. Neuber 2013b. 211) bezeichnet, wird von Stegemann mit der Formulierung „Sprechen als Hervorrufen einer

abwesenden Realität" umschrieben (Stegemann 2014, 192). Vor allem das Erzähltheater der Gegenwart nutzt die performative Kraft des Sprechens „ein Abwesendes als Anwesendes zu evozieren" (ebd.). Mit der Beschreibung einer Welt erzeugt ein/e Sprecher/-in diese Welt in den Köpfen der Zuschauer/-innen. Die Kraft der Imagination ist dafür Voraussetzung (vgl. ebd.). Ein in Sprache formuliertes Bild muss vom Redner bzw. der Rednerin dabei so vorgetragen werden, dass dieses Bild in der Fantasie der Zuhörerinnen und Zuhörer entstehen kann (vgl. ebd.). Seit Generationen von Schauspieler/-innen und Schauspielstudierenden wird laut Stegemann darüber diskutiert, ob ein/e Schauspieler/-in selbst zuerst das innere Bild, das Gefühl oder den Gedanken erzeugen muss, um dann dafür den Ausdruck zu formen, oder ob Bild, Gefühl und Form des Ausdrucks erst im Vollzug des Sprechens entstehen (vgl. ebd. 192 f.). Diese Form des Sprechens ähnelt der Sprechgestaltung, die Neuber für das Sprechen epischer Texte beschreibt (vgl. Neuber 2013b, 210 f.). Hier weicht das Moment der „Unmittelbarkeit", das bei der Gestaltung von Dramatik wahrzunehmen ist, dem Abstand der Schilderung von bereits Vergangenem (vgl. ebd. 210). „Der Erzähler ‚vermittelt' zwischen Textgeschehen und Hörer", was eine erzählerische Distanz zur Folge hat (ebd.). Wie Neuber formuliert, eröffnet das Fehlen des unmittelbaren Beobachtens und Miterlebens von Ereignissen zugleich Spielräume für Fantasie, Sukzessivität und Desynchronisation von Wahrnehmung (vgl. ebd. 211).

> Die Rezipienten können sich von der Situation entkoppeln, sie können stärker „nach-denken" oder auch antizipieren, als dies in der Dramatik möglich ist. Durch sprecherisches Skizzieren (statt Determinieren) der Situativität, z. B. mittels geeigneter Pausengestaltung, werden derartige Rezeptionsspielräume eröffnet. (ebd. 211)

Wie sich zeigt, wird diese Distanz ebenfalls auf der Bühne des zeitgenössischen deutschsprachigen Theaters von Schauspieler/-innen eingefordert bzw. ist in den Sprechweisen vieler Darsteller/-innen wahrnehmbar. Sprechweisen lassen sich heutzutage nicht mehr eindeutig einzelnen literarischen Genres zuordnen. Schon eher kann die Rede von hybriden Sprechweisen sein, die sich einer realistischen, einer epischen oder einer performativen Spielpraxis zuordnen lassen. Analog lässt sich von einem realistischen, gestischen oder performativen Umgang mit Texten bzw. Sprache sprechen, aus dem bestimmte Sprechweisen hervorgehen. So wird sich ein performativer Umgang mit Texten und gesprochener Sprache als Herangehensweise etablieren, dem u. a. musikalische, chorische

oder intervokale bzw. im weitesten Sinne vielstimmige Sprechweisen entspringen.

Eine realistische Spielweise ist eng gekoppelt an das *Sprechhandeln*. Methodischer Ansatz hierfür ist das „gestische Prinzip“ bzw. das „gestische Sprechen“, wie es u. a. von Klawitter/Minnich (vgl. Klawitter/Minnich 1998, 257 ff.), Schmidt (vgl. Schmidt 2019) oder von Ritter (vgl. Ritter u.a. 1999, 2004) beschrieben worden ist (vgl. S. 182 ff.). Im Sprechhandeln wird das Sprechen zu einem Sprechakt, der eine Beziehung herstellt (vgl. Stegemann 2014, 193). Die Absicht des Sprechenden drückt sich hierin aus ebenso wie seine Motivation. „Die künstlerische Kraft des Schauspielens liegt darin, die unterschiedlichen sprachlichen und grammatischen Mittel so zu nutzen, dass das Wollen des Sprechenden als eine spezifische Handlung wahrnehmbar wird.“ (ebd.)

Jenseits einer realistischen Spielweise lassen sich Sprechweisen beschreiben, die Stegemann als „Formalisierung des Sprechens“ und als „Moderierendes Sprechen“ bezeichnet (vgl. ebd. 194 ff.). Zwei Tendenzen führt er für die Formalisierung des Sprechens auf: zum einen die Not der oder des Sprechenden, die für die Verständlichkeit des Textes hinderlich ist, jedoch den „Inhalt erst zu einem schauspielerischen Ereignis macht“ (ebd. 194). Zum anderen zählt er formale Mittel und Techniken wie das chorische Sprechen, das rhythmisierte Sprechen, das tonlose oder monotone Sprechen hinzu, die einen Widerstand zwischen Sprechen und Sprechendem organisieren und eine Differenz zwischen der Mitteilung und dem Vorgang des Mitteilens eröffnen (vgl. ebd. 194 f.). Der Sprechvorgang selbst wird hier zum Thema (vgl. ebd. 195). Das moderierende Sprechen will zwischen dem Text und den Zuhörenden ein vermittelndes Verhältnis herstellen (vgl. ebd.). In diesem Fall will der oder die Sprechende mit der Sprache nicht handeln, indem seine bzw. ihre Intention deutlich wird, sondern das Sprechen steht unabhängig von Sprecher/-in und Zuhörer/-in als eigene Realität auf der Bühne (vgl. ebd.). Es wird als Gesagtes zur Diskussion gestellt. Signale, welche die Differenz zwischen Text und Sprechendem anzeigen, sind „das Ablesen aus dem Textbuch, der Gebrauch von Mikrofonen und das frontale Stehen an der Rampe“ (ebd.). Dieses moderierende Sprechen offenbart, dass der oder die Sprecher/-in nicht Urheber/-in des Gesagten ist, sondern es lediglich zur Verfügung stellt. „Der moderierende Sprecher verkörpert sich ähnlich wie ein Nachrichtensprecher nicht durch das Sprechen, sondern tritt hinter das Gesagte zurück.“ (ebd. 196)

Die von Stegemann klassifizierten Sprechweisen finden sich auch in den von mir untersuchten Produktionen wieder und sollen im empirischen Teil dieser Studie differenziert betrachtet und mit anderen Begriff-

lichkeiten beschrieben werden. So wird das „Hervorrufen einer neuen Realität" mit einer Form des Sprechens in Verbindung gebracht, die als „intervokales Sprechen" bezeichnet wird und mit dem Zitieren und Markieren von Figuren und Sprechweisen im Zusammenhang steht (vgl. S. 298 ff.). Formalisierungen des Sprechens finden sich im Rahmen der chorischen und polyphonen Sprechweisen wieder. Sie werden als Erscheinungsformen einer musikalischen und chorischen Arbeit am Text beschrieben (vgl. S. 242 ff. u. 277 ff.). Darüber hinaus finden sich innerhalb der zu beschreibenden Beispiele Ansätze dessen, was Stegemann als „moderierendes Sprechen" bezeichnet, ebenso wie das Sprechhandeln, das jedoch im Rahmen dieser Studie nicht nur in Verbindung mit einer realistischen Spielpraxis betrachtet wird, sondern als Teil eines performativen Umgangs mit dem Text (vgl. S. 200 ff.). Ebenso werden Signale, wie das Ablesen aus Textbüchern oder das Sprechen in Mikrofone, die Stegemann als Zeichen einer moderierenden Sprechweise beschreibt, im Rahmen der vorliegenden Untersuchungen als Mittel einer performativen, wirklichkeitskonstituierenden Spielpraxis herausgearbeitet (vgl. S. 131 f. u. 309 ff.).

Im Grunde genommen lassen sich an die hier vorgeschlagene Spielweisenklassifizierung auch die drei verschiedenen Begriffe des „Schauspielers", „Darstellers" und „Performers" koppeln. Die Begriffe werden im Rahmen dieser Studie zum Teil parallel verwendet. Es ist mir bewusst, dass sich hinter diesen Begriffen unterschiedliche Konzepte verbergen, die mit unterschiedlichen Spielweisen und Darstellungsformen auf der Bühne einhergehen. Da sich jedoch innerhalb der drei untersuchten Probenprozesse sowie generell im zeitgenössischen Theater verschiedene Spiel- und Sprechweisen wiederfinden, die auch durch Spielweisenwechsel und Brüche innerhalb einer Inszenierung charakterisiert sind, habe ich mich entschieden, alle drei Begriffe parallel zu verwenden.

Im Rahmen der Analyse und Beschreibungen des Probenprozesses von Laurent Chétouane ist immer wieder die Rede vom „Performer" bzw. von der „Performerin". Der Rückgriff auf diese Bezeichnung begründet sich zum einen darin, dass Chétouane den Begriff selbst häufig benutzt, zum anderen darin, dass sich die angehenden Schauspielerinnen und Schauspieler des Workshops innerhalb einer performativen Spielpraxis bewegen, in der es nicht um die Verwandlung in eine Figur geht im Sinne des realistischen „Schauspielens". Dennoch wird auch im Zusammenhang dieser Probenarbeit immer wieder vom „Schauspieler" bzw. von der „Schauspielerin" die Rede sein als einem Menschen, der den Beruf des „Schauspielers" bzw. der „Schauspielerin" ausübt oder auszuüben gedenkt. Es wäre interessant, diese Begriffsdiskussion

wesentlich differenzierter zu führen. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung lag hierauf jedoch nicht der Fokus, weshalb auf diese Unterscheidung im Folgenden nicht näher eingegangen wird. Nur soviel: Sicher ordnet sich der oder die „Schauspieler/-in“ mehr einer realistischen Spielpraxis zu, in der es um die Verkörperung von Figuren geht, während der oder die „Darsteller/-in“ eher im Rahmen einer epischen Spielweise den Vorgang des Zeigens betont, wohingegen der oder die „Performer/-in“ selbstreferentiell agiert und wohl am meisten mit performativen Praktiken des Spielens und Sprechens in Verbindung zu bringen ist.

5 Fazit: Der performative Umgang mit dem Text – Versuch einer Definition

In den vorangegangenen Ausführungen wurde deutlich, dass sich sprechwissenschaftliche und theaterwissenschaftliche Untersuchungen auf verschiedene Fachtermini stützen, die es – will man sich im Feld beider Fachdisziplinen bewegen – zu beleuchten gilt. Mit dem Begriff „performativ“ greift die vorliegende Studie auf einen Terminus zurück, der sprachwissenschaftliche Ursprünge besitzt und in den vergangenen Jahren insbesondere durch die theaterwissenschaftliche Diskussion zur Charakterisierung kultureller Prozesse verwendet wurde. Als performativ lassen sich kulturelle Prozesse, darunter insbesondere Aufführungen, bezeichnen, wenn sie wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell wirken. Theater aus performativitätstheoretischer Sicht zu betrachten heißt, dass es nicht als Darstellung und Repräsentation einer fiktiven Welt begriffen wird, die der Zuschauer oder die Zuschauerin beobachten, deuten und verstehen soll, „sondern als Herstellung eines besonderen Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern“ (Fischer-Lichte 2004, 26).

In der vorliegenden Studie ist nun die Rede von einem „performativen Umgang mit dem Text“. Diese Formulierung fokussiert zwei Perspektiven: Zum einen wird damit die Arbeit am Text bezeichnet, der zur Aufführung gebracht wird, der sich in eine sprechkünstlerische und/oder darstellerische Erscheinungsform transformiert. Dieser Begriffsaspekt stellt die performativen Qualitäten des *gesprochenen* bzw. zur Aufführung gebrachten Textes in den Vordergrund. Er fokussiert den Umstand, dass die (sprech-)künstlerische Erarbeitung eines Textes nicht primär die Vermittlung des werkimmanenten Sinns einer Dichtung anstrebt, sondern eine Neuschöpfung, in deren Erscheinungs-

form eigene Aussagen und Bedeutungen als Wirkung erfahrbar werden. Zum anderen zielt die Formulierung auf einen schauspielerischen und/oder sprechkünstlerischen Umgang mit einem Text, der sich einer performativen Spielpraxis zuordnen lässt. Diese ist gekennzeichnet durch die Eigenschaften, die dem Performativen zugeschrieben werden, d. h. durch die Etablierung von Situationen, in denen die gemeinsame Anwesenheit von Spielenden und Zuschauenden thematisiert wird, durch die Hervorbringung von räumlicher, körperlicher und lautlicher Materialität, die das Verhältnis von Zeichen- und Materialhaftigkeit thematisiert, durch Unvorhersehbarkeiten und durch Wirkungsprozesse, in denen sowohl die Zuschauer/-innen als auch die Akteur/-innen Situationen ästhetischer Erfahrungen ausgesetzt sind.

Ein performativer Umgang mit dem Text lässt sich demnach als ein Texterarbeitungsansatz definieren, der die Materialität gesprochener Sprache auf besondere Weise zum Vorschein bringt, der durch Emergenz sowie durch Prozesse der Destruktion und Neugestaltung gekennzeichnet ist. Ein performativer Umgang mit dem Text erzielt nicht die Abbildung einer Wirklichkeit, sondern die Konstitution einer Wirklichkeit. So fragt ein performativer Umgang mit einem Text weniger danach, wie eine Wirklichkeit dargestellt werden kann, als vielmehr danach, wie sie hergestellt bzw. erfahren werden kann.

In Bezug auf die Nutzung des Begriffs „performativ“ kann kritisch angemerkt werden, dass das Spielen und Sprechen im Theater immer eine Situation und Wirklichkeit hervorbringt. Auch ein/e Schauspieler/-in, der/die sich einer realistischen Spielweise bedient, erzeugt erst durch die *Verkörperung* einer Figur oder durch die Art und Weise, wie er/sie spricht, eine Situation. Ebenso tritt auch im gestischen Sprechen ein/e Darsteller/-in hinter der darzustellenden Figur hervor, indem er/sie eine Haltung zu den Handlungen der Figur einnimmt, die er/sie mittels seiner/ihrer sprecherisch-stimmlichen sowie körperlichen Gestaltung ausdrückt. Jedoch tritt hier eine innere Einstellung zutage, der sich der Einsatz der darstellerischen und sprechkünstlerischen Mittel situationsadäquat unterordnen muss. Hingegen tritt in Sprechweisen, die sich einer performativen Spielpraxis zuordnen lassen, die Benutzung der darstellerischen und sprechkünstlerischen Mittel hervor, die sinnliche Ebene des Sprechens wird in auffälliger Weise eingesetzt und wahrnehmbar. Es sollen unter den Begriff „performativ“ hier all jene Darstellungsformen und Sprechpraktiken gefasst werden, die nicht auf Abbildung, Repräsentation und Figuration zielen, sondern selbstreferentiell sind und die Denkleistung der Zuschauer/-innen auf besondere Weise herausfordern. Performative Ansätze der Textarbeit thematisieren den

Moment bzw. die Mittel der Hervorbringung einer Situation bzw. Wirklichkeit und rücken die Körperlichkeit von Schauspieler/-innen oder die besondere Art und Weise ihres Sprechens in den Vordergrund. Wie sich ein solch performativer Umgang mit dem Text konkret realisiert, zeigt die exemplarische Beschreibung verschiedener Herangehensweisen im empirischen Teil dieser Studie auf.

Das Verständnis für einen „performativen Umgang mit einem Text" bezieht jedoch nicht nur den Prozess der sprechkünstlerischen bzw. schauspielerischen Text*er*arbeitung ein, sondern auch Prozesse der Textgenerierung bzw. Text*be*arbeitung. Wird ein Text zwar als Ausgangspunkt für eine Inszenierung bzw. sprechkünstlerische Transformation genutzt, jedoch nicht als abgeschlossenes Werk betrachtet, sondern als Material, das bearbeitet werden kann, dann charakterisiert sich bereits die Bearbeitung der schriftlich fixierten Textvorlage, beispielsweise durch Montage- oder Dekonstruktionsstrategien, als ein performativer Umgang mit einem Text. Dieser ist gekennzeichnet durch die Behandlung eines Textes als Material. Ein schriftlich fixierter Text soll dann als „Textmaterial" bezeichnet werden, wenn er nicht als in sich geschlossenes Werk gilt, sondern als veränderbare Textvorlage, die während eines Probenprozesses bearbeitet, gekürzt, dekonstruiert, ergänzt, mit zusätzlichen anderen Texten montiert oder in eine musikalische Partitur aufgelöst werden kann. Der Materialbegriff steht auch hier dem Werkbegriff gegenüber. Auf welche Weise eine schriftliche Textvorlage als Material behandelt werden kann, beschreibt das Kapitel „Die Behandlung des Textes als Material" anhand praktischer Beispiele aus den Probenprozessbeobachtungen. Es sei an dieser Stelle nochmals erwähnt, dass sich der Begriff „Text" nicht nur auf eine schriftlich fixierte Textvorlage bezieht, sondern auch auf die Hervorbringung von Erscheinungsformen innerhalb einer Aufführung. In der Theaterwissenschaft ist der Textbegriff eng mit einer semiotischen Sichtweise verbunden, die eine Aufführung als Text begreift, dessen Zeichen interpretiert und gedeutet werden können. „Als Text ist alles, was auf der Bühne in Erscheinung tritt, nur relevant und der Analyse zuführbar, insofern es als visuelles oder akustisches Zeichen aufgefasst und gelesen werden kann." (Weiler/Roselt 2017, 42) So kann auch das Licht, der Raum, das Bühnenbild oder das Kostüm als Text, d. h. als ein System von Zeichen, begriffen werden.

Grob unterscheidet man in der theaterwissenschaftlichen Forschung den „Theatertext" in seiner schriftlichen Form, den „Inszenierungstext" in seiner szenischen Form als Struktur und den „Aufführungstext" in seiner szenischen Form als Ereignis (vgl. Balme 2003, 83).

> Der Theatertext ist die bereits definierte textliche Vorlage. Er wird durch die Inszenierungsarbeit des künstlerischen Stabes in eine szenische Form gebracht bzw. als szenisches ‚Kunstwerk' entworfen, das man den Inszenierungstext nennen kann. Die allabendliche Realisierung der Inszenierung produziert den Aufführungstext mit seinem Ereignischarakter. Er ist die einzige Textebene, die der Rezipient streng genommen *unmittelbar* wahrnehmen kann. (ebd.)

Die Bezeichnung „Theatertext" hat sich in der theaterwissenschaftlichen Forschung als Alternative zum Begriff „Drama" eingebürgert „und bezeichnet jegliche Art von Textvorlage, die auf einer Bühne zur Aufführung gelangt" (ebd. 74). Auch Vorlagen wie eine Opernpartitur oder eine Choreografie werden heutzutage als Ausgangspunkte von Inszenierungen mit dem Begriff des „Theatertextes" erfasst.

Die vorliegende Studie wendet den Textbegriff nicht in einem erweiterten Verständnis an, sondern nutzt den allgemeinen Sprachgebrauch, nach dem ein Text zum einen der Bezeichnung schriftlich fixierter Dokumente, zum anderen der Bezeichnung des Wortlauts eines Schriftstücks oder eines Vortrags dient (vgl. Knobloch 2010, 24). Laut Knobloch ist der begriffliche Status von „Text" höchst problematisch. In allen Definitionsversuchen schwingt jedoch die alltagssprachliche Bedeutung mit, nach welcher ein Text „das (meist sprachliche) Dokument einer Sprachkommunikation ist, soweit es zeitlich versetzt und reaktualisiert werden kann" (ebd. 43). Im alltagssprachlichen Gebrauch bezeichnet der Begriff „Text" meist „ein materiell abgeschlossenes und schriftlich niedergelegtes Sprachwerk, jedoch nicht im Sinne der bloßen physischen Realität, der bestimmten Anordnung von Zeichenkörpern, sondern als Grenzbegriff für die Reproduzierbarkeit von Sinn" (ebd. 32).

Aus sprechwissenschaftlicher Sicht schließt der Begriff „Text" dessen klangliche bzw. sprecherisch-stimmliche Realisierung stets ein. Insbesondere im Rahmen sprechkünstlerischer Prozesse interessiert vor allem die Frage, „in welchem Verhältnis sprachliche Zeichen in ihrer kognitiven bzw. konservierten (niedergeschriebenen, verbindlich abgespeicherten) Erscheinungsform gegenüber der klanglichen Realisation stehen" (Neuber 2013b, 208). Im sprechkünstlerischen Kontext unterscheidet man stärker zwischen dem Begriff „Text" als schriftlich fixierter Vorlage eines Autors oder einer Autorin und der sprecherischen Äußerung als Transformation des Textes in gesprochene Sprache. In diesem Zusammenhang bezieht sich der Begriff „Textarbeit" auf die sprecherisch-stimmliche Gestaltung einer Textvorlage. Wie Hollmach schreibt, führt die Textarbeit zu einem „tiefgründigen gedanklichen

Umgang in innerer und geäußerter Sprache, übt Transformation vom Schriftbild zur Sprechsprache (Prosodie, Lautungsebene) und erhöht zudem das Sprachbewusstsein" (Hollmach 2013a, 197). Wenngleich sich die sprechkünstlerische Textarbeit nicht mehr auf die sprecherische Textinterpretation reduzieren lässt, sondern vielmehr „durch mediale und multimediale Vielfalt in einem transdisziplinären und zugleich gestalterisch wie auch beruflich pluralistischen Kontext" gekennzeichnet ist (Neuber 2013a, 190), bildet vor allem im Sprechunterricht der Schauspielausbildung noch immer eine Textvorlage die Ausgangsbasis. Jedoch haben sich sowohl die Textgrundlagen als auch der Umgang mit Texten in der zeitgenössischen Theaterpraxis verändert. Diese Veränderungen werden im Rahmen der vorliegenden Studie reflektiert, insofern sie sich mit verschiedenen Ansätzen der Textarbeit im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater beschäftigt. Der Begriff „Textarbeit" soll dabei in einem erweiterten Verständnis aufgefasst werden, indem hierunter nicht nur die sprechkünstlerische Textarbeit als Texterarbeitung gemeint ist, sondern ebenso die Bearbeitung einer Textvorlage. Die Formulierungen „Umgang mit dem Text" oder „Textarbeit" beziehen insofern sowohl die *Be*arbeitung einer schriftlich fixierten Textvorlage als auch deren (sprech-)künstlerische *Er*arbeitung ein.

Zusammenfassend soll ein „performativer Umgang mit dem Text" als ein Verfahren der Textarbeit bezeichnet werden, das in seiner Erscheinungsform auf der Bühne eine neue Wirklichkeit hervorbringt. Im Zentrum steht nicht die Vermittlung eines Textinhalts bzw. die Abbildung einer Dichtungswirklichkeit, sondern vielmehr das Erfahrbarmachen thematischer Aspekte, die mit dem Text in Verbindung stehen. Ein Text als schriftlich fixierte Vorlage eines Autors oder einer Autorin kann dem (sprech-)künstlerischen Probenprozess als Material zugrunde liegen, das jedoch auch dekonstruiert, mit Texten anderer Quellen ergänzt oder auf sonstige Weise bearbeitet werden kann. Bereits dieser Prozess der Textbearbeitung zeichnet einen performativen Umgang mit dem Text aus bzw. steht an dessen Anfang. Performative Ansätze der Texterarbeitung bringen Spiel- und Sprechweisen hervor, welche die Mittel der Konstitution einer Situation thematisieren und die räumliche, körperliche und/oder sprecherisch-stimmliche Materialität in den Vordergrund stellen.

Bevor innerhalb der Kapitel vier bis acht der performative Umgang mit Texten anhand dreier Probenprozesse exemplarisch beschrieben wird sowie Ableitungen sowohl für die sprechkünstlerische Theoriebildung als auch für die Schauspielausbildung getroffen werden, setzt sich das nun folgende Kapitel mit der Untersuchungsmethode der hier vorliegenden Arbeit auseinander.

[1] Auf den komplexen Begriff der „Kultur" wird innerhalb dieser Studie nicht näher eingegangen. Es soll nur gesagt werden, dass sich mit dem Terminus vier Hauptbedeutungen verbinden, die Terry Eagleton wie folgt zusammenfasst: „(1) der Bestand an künstlerischen und geistigen Werken; (2) der Prozess geistiger und intellektueller Entwicklung; (3) die Werte, Sitten, Überzeugungen und symbolischen Praktiken, nach denen die Menschen leben; oder (4) eine komplette Lebensweise". (Eagleton 2017, 13) Gerade die Ausdehnung des Kulturbegriffs auf eine gesamte Lebensweise von Menschen steht im Zusammenhang mit den performativen Wenden des 20. Jahrhunderts. Dennoch wird der Begriff im Rahmen der vorliegenden Untersuchung hauptsächlich mit den künstlerischen Prozessen der Theaterarbeit in Verbindung gebracht.

[2] Auch an anderen deutschen Universitäten entstanden sprechwissenschaftliche Abteilungen, an der Universität Leipzig beispielsweise bereits im Jahr 1900. Auf diese Entwicklungen wird im Rahmen der vorliegenden Studie nicht eingegangen. Es werden hier lediglich einige sprechwissenschaftliche Positionen erörtert, wie sie die hallesche Sprechwissenschaft vorangetrieben hat, da sich an der Universität Halle ein eigenständiger Studiengang etablieren konnte, der die sprechwissenschaftliche Lehre und Forschung im gesamten deutschsprachigen Bereich beeinflusste.

METHODENDESIGN

1 Theaterproben als Untersuchungsgegenstand

1.1 Forschungsansatz, Fragestellungen und Zielsetzungen

Der Fokus neuerer theaterwissenschaftlicher Untersuchungen wird nicht mehr nur auf die Analyse von Inszenierungen und Aufführungen gelegt, sondern zunehmend auch auf die Beobachtung von Probenprozessen. Roselt stellt dabei die These auf, dass auch eine Probe als kulturelle Aufführung, als flüchtiger Vorgang begriffen werden kann, der zwischen mehreren Teilnehmerinnen und Teilnehmern stattfindet (vgl. Roselt in: Internetquelle 8, 3). Er bezeichnet Proben, ähnlich wie Aufführungen, als kontingente Prozesse, „deren Bedingungen und Abläufe beobachtbar, beschreibbar und analysierbar sind“ (ebd.). Während jedoch eine Aufführungsanalyse beispielsweise einzelne Etappen der Textarbeit nicht rekonstruieren kann, gelingt es durch eine Probenprozessbeobachtung, genau dies zu tun. Aus der Analyse eines Probenprozesses ergibt sich der Vorteil, methodische Erkenntnisse in Bezug auf Strategien und einzelne Schritte der Textarbeit zu gewinnen. Es stellt sich die Frage, mit welchen methodischen Untersuchungsansätzen eine Probe zugänglich gemacht werden kann.

Da es sich bei der Probenprozessforschung um ein Forschungsfeld handelt, das sich erst im Aufbau befindet, kann, zumindest im deutschsprachigen Raum, nicht auf eine langjährige Forschungspraxis bzw. methodische Tradition zurückgegriffen werden. Insofern war auch für die vorliegende Studie, die sich im Feld der Probenprozessforschung bewegt, der Rückgriff auf einen breiten methodischen Erfahrungsschatz nicht gegeben. Jedoch boten Untersuchungsmethoden der ethnografischen Feldforschung methodische Leitlinien, die sich auf meinen Probenforschungsprozess übertragen und anwenden ließen. Anregungen fanden sich zum einen in der Literatur der australischen Professorin Gay McAuley vom Department of Performance Studies der University of Sydney, die in den 1990er Jahren den Weg für die Anwendung ethnografischer Methoden in der Probenprozessforschung im englischsprachigen Raum bereitete. McAuley beschäftigt sich in ihren Publikationen (vgl. McAuley 1998 sowie 2012) mit den Fragen der Probenprozessbeobachtung und thematisiert, neben der konkreten chro-

nologischen Beschreibung eines teilnehmend beobachteten sechswöchigen Probenprozesses, methodische und ethische Fragestellungen, die sich aus der Dokumentation und Analyse von Probenprozessen ergeben.

Zum anderen boten Methodendesigns der qualitativen Sozialforschung eine hilfreiche Orientierung für den Aufbau einer geeigneten Forschungsmethode, wobei insbesondere die Publikation *Writing Ethnographic Fieldnotes* von Robert Emerson, Rachel Fretz und Linda Shaw Einfluss auf die Entwicklung einzelner methodischer Arbeitsschritte ausübte. Darüber hinaus fand zu Beginn des Forschungsprojekts, aus dem die vorliegende Studie hervorgeht, im Studienbereich Theater der Hochschule der Künste Bern ein eigens organisierter Forschungsworkshop statt, an dem sich Fachvertreterinnen und Fachvertreter der Theaterwissenschaft, der Sprechwissenschaft, der Kultur- und Sozialwissenschaft sowie Probenprozessforschende mit methodischen Fragestellungen der Probenprozessbeobachtung beschäftigten. Auch dieser Workshop bot Anregungen für die Entwicklung einer geeigneten Forschungsmethode für das geplante Vorhaben.

Der Fokus einzelner Probenprozessuntersuchungen kann sehr unterschiedlich sein. Es können die Arbeitsweisen und Regiestile von Regisseurinnen und Regisseuren im Zentrum der Beobachtung stehen, ebenso Probenformen und Probenabläufe oder auch die Beschreibung von Spielweisen und Probenatmosphären (vgl. Wessel 2017, 74). Probenprozessanalysen mit sprechwissenschaftlichen Forschungsschwerpunkten setzen aktuell an der Untersuchung von Kommunikationsformen und Interaktionsstrategien in der künstlerischen Arbeit an (vgl. Wessel 2016; 2017) sowie im Rahmen der vorliegenden Untersuchung an der Beobachtung und Analyse von Texterarbeitungsprozessen in der Zusammenarbeit von Regisseur/-innen und Schauspieler/-innen und der daraus hervorgehenden sprechkünstlerischen Erscheinungsformen.

Leitend für die drei Probenprozessuntersuchungen dieser Studie waren die Fragestellungen, welche Herangehensweisen und Verfahren der Textarbeit sich in der Theaterpraxis in der Zusammenarbeit von Schauspieler/-innen und Regisseur/-innen beobachten lassen und welche Spiel- und Sprechweisen daraus entstehen. Hierbei wurde der Fokus insbesondere auf Ansätze der Texterarbeitung gelegt, die keine realistische, also wirklichkeitsabbildende Spiel- und Sprechweise hervorbringen, sondern sich im weitesten Sinne einer performativen, d. h. wirklichkeitskonstituierenden Spielpraxis zuordnen lassen. Ziel meiner Untersuchung war es, diese Ansätze zu beschreiben sowie Fähigkeiten

und Kompetenzen für die Schauspielausbildung abzuleiten, die im Umgang der Schauspieler/-innen mit performativen Herangehensweisen und Erscheinungsformen beobachtet wurden.

1.2 Sampling: zur Auswahl der Probenprozesse

Den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit bilden, wie in der Einleitung bereits ausgeführt, drei mehrwöchige Probenprozesse des deutschsprachigen Theaterraums. Alle drei Probenprozesse wurden von mir über ihren gesamten Zeitraum teilnehmend beobachtet, dokumentiert und im Anschluss ausgewertet. Die Beobachtung des ersten Probenprozesses erfolgte vom 7. Oktober bis 8. November 2013 im Rahmen eines knapp fünfwöchigen Workshops, den der Regisseur Laurent Chétouane mit Studierenden des Masterstudiengangs des Studienbereichs Theater an der Hochschule der Künste Bern durchführte. Im Zentrum des Workshops stand die Erarbeitung von Shakespeare-Sonetten sowie die Arbeitsweise eines Regisseurs, der von der Annahme ausgeht: „Der Text spricht, nicht ich!“ Die Proben fanden wochentags meist zwischen 10 und 17 Uhr mit einer einstündigen Mittagspause statt, in der Endprobenwoche auch am Wochenende und verlängert in den Abend hinein. Von insgesamt zwanzig Probentagen wurden 14 Probentage sowie zwei Vorbesprechungen mit den Studierenden und dem Regisseur teilnehmend beobachtet. Den Abschluss des Workshops bildeten zwei öffentliche Werkstattaufführungen, die ich ebenfalls beide besuchte.

Der zweite Probenprozess wurde in der Zeit vom 9. Januar bis 27. Februar 2014 im Rahmen der Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel beobachtet. Die Proben dieses siebenwöchigen Probenprozesses fanden mit wenigen Ausnahmen zu den theaterüblichen Zeiten montags bis samstags am Vormittag von 10 bis 14 Uhr und montags bis freitags am Abend von 18 bis 22 Uhr statt. Ich nahm als Beobachterin an insgesamt 32 Proben während 22 Tagen teil. Das entspricht knapp der Hälfte der Proben, die während des ganzen Produktionsprozesses stattfanden. Im Zentrum der Beobachtung stand die chorische Textarbeit. Konzeptionell waren zu Beginn des Probenprozesses bereits drei Ebenen der Inszenierung festgelegt. Es sollte zwei gegensätzliche Chöre geben, die zum einen von einer Laiengruppe, zum anderen von sechs Schauspielstudierenden der Hochschule der Künste Bern gebildet wurden. Die Szenen des Stücks *Biedermann und die Brandstifter*, die fünf Figuren beinhalten, sollten von zwei Schauspielerinnen und drei Schauspielern gespielt werden. Diese drei Ebenen wurden zunächst getrennt voneinan-

der erarbeitet. Ich entschied mich von Beginn an, nur den chorischen Erarbeitungsprozess zu beobachten, sodass eine Teilnahme an den Szenenproben der Schauspieler/-innen nicht stattfand. Zudem wurden von mir die Premiere der Inszenierung, die am 27. Februar 2014 um 20 Uhr im Theater Basel aufgeführt wurde, sowie zwei weitere Vorstellungen in der Mitte und am Ende der Inszenierungslaufzeit besucht.

Der Probenprozess zur Inszenierung *Faust. Der Tragödie erster Teil* von Johann Wolfgang von Goethe in der Regie von Claudia Bauer fand als dritte Probenbeobachtung am Konzerttheater Bern statt und war in zwei Probenphasen aufgeteilt. Die erste Probenphase ereignete sich vom 12. Juni bis 28. Juni 2014, die zweite Probenphase vom 11. August bis 10. September 2014. Die Proben dieses insgesamt sechswöchigen Probenprozesses fanden im Juni von montags bis samstags von 10 bis 14 oder 15 Uhr statt, ab August wurde zweimal täglich von 10 bis 14 und von 18 oder 19 bis 22 Uhr geprobt. In der Endprobenphase dauerten die Proben einschließlich der Kritik am Abend weitaus länger. Die Premiere fand am 10. September 2014 um 19.30 Uhr auf der großen Bühne des Konzerttheaters Bern statt. Als Beobachterin nahm ich an zehn Proben im Juni und an 32 Proben ab August teil, also insgesamt an 42 Proben. Das entspricht über zwei Dritteln des gesamten Probenprozesses. Darüber hinaus besuchte ich die Premiere sowie zwei weitere Vorstellungen der Inszenierung in der Mitte und am Ende ihrer Spielzeit. Im Rahmen dieser Probenbeobachtung lag der Fokus insbesondere auf dem Umgang mit einem speziellen Figurenansatz sowie auf der Trennung von Spiel und Sprache.

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, erfolgte die Auswahl der Untersuchungsgegenstände auf Basis der Beobachtung, dass der Umgang mit gesprochener Sprache in Inszenierungen von Laurent Chétouane, Volker Lösch und Claudia Bauer in besonderer Weise auffiel. Die Auswahl dieser drei Probenprozesse ging von der Vermutung aus, dass diese drei Regisseur/-innen und ihre Teams den Konflikt mit traditionellen Theaterpraktiken suchen und mit neuen Darstellungs- und Sprechformen sowie Texterarbeitungsansätzen experimentieren. Konkret orientierte sich das Sampling an folgenden vier Aspekten, die in vielen Inszenierungen des zeitgenössischen Theaters zu beobachten sind:

a) die ausgestellte Schauspielerpersönlichkeit, die im Gegensatz zur Verkörperung einer Figur steht,
b) Chorsprechen,
c) die Trennung von Spiel und Sprache,
d) die Musikalisierung und Rhythmisierung des Sprechens.

Für die Untersuchung des ersten Aspekts wurde exemplarisch der Probenprozess von Laurent Chétouane ausgewählt, den die Polysemantik

von Sprache interessiert und in dessen Inszenierungen mehr der Text und die Persönlichkeit eines Schauspielers oder einer Schauspielerin und weniger die Verkörperung einer Figur im Zentrum stehen. Für die Untersuchung des zweiten Aspekts, in dem es um die Untersuchung methodischer Ansatzpunkte des Chorsprechens gehen sollte, wurde der Probenprozess von Volker Lösch ausgewählt, da er bekannt für seine Arbeit mit Sprechchören ist. Für die Untersuchung des dritten und vierten Aspekts wurde der Probenprozess von Claudia Bauer ausgewählt, da sowohl die Trennung von Spiel und Sprache als auch Musikalisierungsprozesse in vorherigen Inszenierungen von ihr zu beobachten waren. Es konnte demnach davon ausgegangen werden, dass die ausgewählten Produktionen aussagekräftige und für die aufgeführten Aspekte typische Fälle darstellen würden.

Hinsichtlich quantitativer Geltungskriterien tragen die Erkenntnisse meiner Untersuchungen den Charakter von Wahrscheinlichkeitsaussagen. Sie decken Tendenzen auf, die für die Anwendung methodischer Aspekte der Textarbeit im Rahmen performativer Spielpraktiken für die Schauspielausbildung nützlich sein können. Um die Erkenntnisse weitgehend verallgemeinern zu können, wäre es notwendig, das Untersuchungsmaterial, d. h. die Anzahl der zu beobachtenden Probenprozesse, stark zu erhöhen und eine breit angelegte Untersuchung im gesamten deutschsprachigen Theaterraum anzulegen. Dies ist jedoch für eine Einzelperson nicht möglich. Dennoch stehen die drei untersuchten Probenprozesse als Einzelfälle exemplarisch für eine Reihe von Produktionen des zeitgenössischen deutschsprachigen Theaters, in denen sich auf ähnliche Weise ein performativer Umgang mit Texten und gesprochener Sprache identifizieren lässt.

Die Prozesse dieses Umgangs lassen sich nur mittels qualitativer Zugänge als Einzelfalluntersuchungen beobachten und analysieren. Es soll betont werden, dass die Frage der Verallgemeinerung in der qualitativen Forschung weniger eng mit der Quantifizierung von Ergebnissen verknüpft ist als in der quantitativen Forschung (vgl. Flick 2014, 50). Dafür werden qualitative Forschungsansätze auch oftmals kritisiert, beispielsweise dahingehend, dass ein weitreichender Blick über den Einzelfall hinaus nicht möglich ist und dass die Ergebnisse, auch aufgrund eines hohen Interpretationsanteils, nur einen beschränkten Geltungsanspruch haben (vgl. Bose/Stock 2013, 24). Jedoch wird dabei zu wenig berücksichtigt, „dass diese Kriterien nicht auf qualitative Forschung, ihre Prinzipien und Forschungspraxis passen“ (Flick 2014, 50). Wie Flick schreibt, ist eine numerische Generalisierung nicht notwendigerweise der angemessene Weg für die Verallgemeinerbarkeit einer Unter-

suchung, da viele qualitative Studien eher auf die Entwicklung neuer Einsichten und Theorien abzielen (vgl. ebd.).

> Dann ist die Frage eher, wie qualitative Ergebnisse auf einer soliden theoretischen Grundlage verallgemeinert werden können. Dann ist auch weniger die Zahl der untersuchten Fälle als die Qualität der Sampling-Entscheidungen ausschlaggebend für die Verallgemeinerbarkeit. Die entscheidende Frage ist hier eher „welche Fälle?“ als „wie viele Fälle?“ und vor allem: „Wofür stehen die Fälle, oder wofür wurden sie ausgewählt?“. (ebd.)

Die Untersuchungen gingen zunächst von Einzelfallanalysen aus, wurden dann aber vergleichend gegenübergestellt. Für die Probenprozessuntersuchungen wurde auf verschiedene methodische Ansätze zurückgegriffen, so auf die sozialwissenschaftliche Methode der teilnehmenden Beobachtung, auf theaterwissenschaftlich orientierte Ansätze der Aufführungs- und Inszenierungsanalyse, auf die in der Sprechwissenschaft verankerte Methode der auditiven Analyse sowie auf Methoden der qualitativen Datenanalyse. Für die Dokumentation der Proben wurden verschiedene Methoden wie das Protokollieren oder auch Audioaufnahmen genutzt, zudem wurde mit Leitfadeninterviews gearbeitet. Die Erhebung, Analyse und Auswertung der Probenbeobachtungen erwiesen sich als sehr zeitaufwendiger Prozess, der im Folgenden näher skizziert werden soll.

2 Probenprozessbeobachtung

2.1 Teilnehmende Beobachtung

Mit der teilnehmenden Beobachtung greift meine Untersuchung auf eine Methode der qualitativen Sozialforschung zurück, die Flick definiert als „eine Feldstrategie, die gleichzeitig Dokumentenanalyse, Interviews mit Interviewpartnern und Informanten, direkte Teilnahme und Beobachtung sowie Introspektion kombiniert“ (Flick 2014, 287). Studien, die sich der Beobachtung verschrieben haben, gehen insbesondere von den Perspektiven der Teilnehmenden aus, sie fokussieren deren Wissensbestände und widmen sich deren Interaktionen, Praktiken und Diskursen (vgl. Lüders 2013, 390). Dies gilt auch für die teilnehmende Beobachtung von Proben.

Gemäß der Unterscheidung zwischen strukturierter und unstrukturierter Beobachtung (vgl. Lamnek 2005, 558 ff.) wurde die Methode der

unstrukturierten Beobachtung gewählt, d. h., es wurden im Vorfeld des Feldeinstiegs grobe Aspekte als Rahmen der Beobachtung bestimmt, jedoch kein differenziertes System vorab festgelegter Kategorien. Leitend für die Beobachtungen waren die aufgeführten Fragestellungen, wie der Erarbeitungsprozess für Texte im deutschsprachigen zeitgenössischen Theater innerhalb dreier Probenprozesse erfolgt und welche Sprechweisen daraus entstehen.

Die drei in engem Zusammenhang stehenden Teilaspekte a) Text, b) Figur, c) Ausdrucksmittel, durch welche die Fragestellung operationalisiert wurde, bildeten einen ersten Ausgangspunkt für die Probenbeobachtungen. In allen drei Aspekten stand die Frage nach der Hervorbringung und Erarbeitung bestimmter Sprechweisen im Vordergrund. Weitere konkrete Forschungsfragen wurden erst in der Auseinandersetzung mit dem Forschungsfeld entwickelt und während der Beobachtungsphasen herausgearbeitet. Folgende Aspekte und Fragestellungen wurden vor Beginn der Probenbeobachtungen aufgestellt:

a) **Aspekt Text**: Es sollen die methodischen Schritte vom ersten Lesen des Textes bis hin zur Aufführung beobachtet und analysiert werden. Dabei wird die Transformation des Textmaterials in gesprochene Sprache untersucht. Welche Entwicklungen sind festzustellen? Erscheinen Texte als Äußerungen von Figuren oder bleiben die Schauspieler/-innen sichtbar, die diese Texte (eher über die Figuren) sprechen? Wird über die Musikalität eines Textes gearbeitet?
b) **Aspekt Figur**: Dieser Aspekt soll das Verhältnis zwischen Schauspieler/-innen und Figur fokussieren. Wird an einer Identifikation des Schauspielers oder der Schauspielerin mit der Figur oder eher über eine Distanz zwischen Schauspieler bzw. Schauspielerin und Figur gearbeitet? Wird eine Figur verkörpert oder die Präsenz des Schauspielers bzw. der Schauspielerin in den Vordergrund gestellt? Auf welche Weise geschieht das? Wie gestaltet sich der Entwicklungsprozess diesbezüglich?
c) **Aspekt Ausdrucksmittel**: Auf globaler Ebene soll beobachtet werden, welche Sprechweisen entstehen (z. B. chorisch, simultan, monologisch, dialogisch). Auf elementarer Ebene wird nach dem konkreten Einsatz der sprechkünstlerischen Gestaltungsmittel wie Sprechgeschwindigkeit, Pausensetzung, Lautheit, Sprechmelodie, Akzentuierung, Stimmklang gefragt, ob und wie diese auf besondere Weise wahrnehmbar gemacht werden und in den Vordergrund der Wahrnehmung treten.

Diese Aspekte verdeutlichen, dass die Proben mit gewissen Vorannahmen besucht wurden, die sich aus der Wahrnehmung der zeitgenössi-

schen Theaterpraxis ergaben. Wie im Kapitel „Forschungslage“ der vorliegenden Studie bereits dargelegt, ist gesprochene Sprache auf den Bühnen des Gegenwartstheaters nicht mehr ausschließlich als Sprechhandlung von Figuren ein Element der dargestellten Welt und darin örtlich, zeitlich und handlungsorientiert situiert. Das Sprechen steht nicht mehr unbedingt im Dienst der Figuren, sondern umgekehrt: Die Figuren bzw. Schauspieler/-innen stehen im Dienst der Sprache und des Textes. Es wird mit der Wahrnehmung von Sprechweisen gespielt, was die Vermutung nahelegte, dass auch die Herangehensweisen an die Texte und Umgangsformen mit gesprochener Sprache andere sind. Wie sich dieser Umgang in der Zusammenarbeit zwischen Schauspieler/-innen und Regisseur/-innen innerhalb der drei ausgewählten Probenprozesse konkret gestaltet, sollte durch die teilnehmende Beobachtung der Proben untersucht werden.

Dennoch lagen den Probenbeobachtungen keine differenzierten und konkreten Hypothesen zugrunde, die mithilfe eines detaillierten Kategoriensystems im Rahmen einer strukturierten Beobachtung bestätigt oder widerlegt werden sollten. Es gab lediglich die aufgeführten Richtlinien als Rahmen für eine unstrukturierte Beobachtung. Unstrukturiert zu beobachten heißt dabei nicht, unsystematisch und konzeptionslos vorzugehen, sondern offen für die Entwicklungen eines Probenprozesses zu sein und zu bleiben.

2.2 Zur Rolle der teilnehmenden Beobachterin

Die Probenbeobachtungen erfolgten offen, d. h., den Probenprozessbeteiligten war die Anwesenheit meiner Person als teilnehmende Beobachterin bekannt. In der Literatur finden sich unterschiedliche Auffassungen über Nähe und Distanz und das optimale Verhältnis des Beobachters oder der Beobachterin und dem Forschungsfeld. Teilnehmend zu beobachten beinhaltet mehr, als „einfach dort zu sein“ (Flick 2014, 152). Es handelt sich hierbei um einen komplexen Prozess der Selbstverortung und des Verortetwerdens im Feld (vgl. ebd.).

Für McAuley gibt es keinen neutralen oder transparenten Beobachter (vgl. 1998, 80). Jegliche Analyse und auch jede Beschreibung wird den Abdruck der eigenen Kultur und Wahrnehmungsperspektive tragen. Zudem kann ein teilnehmender Beobachter oder eine teilnehmende Beobachterin, bewusst oder unbewusst, Einfluss auf das zu beobachtende Feld nehmen. Aus diesem Grund lehnen es auch manche Regisseur/-innen ab, außenstehende Beobachter/-innen zuzulassen, und andere erlauben es nur, wenn die Person während der Proben eine Auf-

gabe übernimmt (vgl. McAuley 2012, 7). Jedoch muss in Betracht gezogen werden, dass eine teilnehmende Probenbeobachtung ein Vollzeitjob ist. Maßgeblich an der Produktion beteiligte teilnehmende Beobachter/-innen werden Schwierigkeiten bekommen, wenn sie gleichzeitig den Probenprozess beobachten, dokumentieren und analysieren möchten. Mitunter sitzt man bis zu acht Stunden am Tag auf Proben, beobachtet und protokolliert unentwegt und braucht im Anschluss an die Probenzeit in etwa genauso viel Zeit noch einmal, um die Probenprotokolle zu verfassen. Werden also Sonderaufträge wie Assistenzaufgaben an einen teilnehmenden Beobachter oder eine teilnehmende Beobachterin herangetragen, so gilt es, sich gut zu überlegen, was zeitlich möglich ist.

Beispielsweise wurde ich zu Beginn des Probenprozesses zur Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Volker Lösch gefragt, ob ich den Migrantinnen und Migranten, die einen der beiden Chöre bildeten, ein paar sprecherische Übungen zeigen könne, mit denen sie zu Hause ihre deutsche Aussprache verbessern können. Auf meinen Einwand, dass dies nicht mit ein paar Übungen getan sei, dass ich aber bereit sei, vor den Proben regelmäßig mit den Laien an der Phonetik zu arbeiten, wurde nicht eingegangen. Ich war im Nachhinein sehr froh darüber, da die zeitliche Belastung der Probenprozessbeobachtung inklusive des regelmäßigen Verfassens der Probenprotokolle sehr groß war.

Die Erfahrungen in der Feldforschung zeigen, dass teilnehmende Beobachter/-innen sowohl in die täglichen Erfahrungen der Menschen, die sie beobachten, verstrickt sein müssen, als auch ausreichend distanziert bleiben müssen, um Beobachtungen zu machen, Notizen darüber zu schreiben und diese detailliert festzuhalten (vgl. McAuley 2012, 9). Am Prozess der künstlerischen Arbeit direkt Beteiligte werden andere Dinge wichtig und notierenswert finden als jemand Außenstehendes. Dennoch wird auch die Wahrnehmung des oder der Außenstehenden als teilnehmende/r Beobachter/-in beeinflusst von dessen/deren Fragestellungen und Zielvorstellungen. Gewisse Inhalte werden bevorzugt registriert, die Wahrnehmung anderer Inhalte wiederum wird gehemmt (vgl. Lamnek 1995, 247). So habe ich mich innerhalb der von mir beobachteten Probenprozesse hauptsächlich auf Arbeitsschritte, Praktiken, Herangehensweisen, Denkweisen und Erfahrungen der Ensemblemitglieder und Regieteams in Bezug auf den Umgang mit Texten und gesprochener Sprache – und alles was damit im Zusammenhang steht – konzentriert. Hingegen wurden beispielsweise Arbeitsprozesse der Bühnenbild-, Kostüm- und Lichtabteilung, wenn sie nicht in Verbindung mit den Prozessen der Textarbeit standen, ausgeklammert bzw. in der Wahrnehmung selektiert. Zu erwäh-

nen ist weiterhin, dass sich meine Rolle als teilnehmende Beobachterin im Verlauf eines Probenprozesses veränderte. Mit zunehmender Beobachtung und fortschreitendem Probenprozess wurde ich vertrauter mit dem jeweiligen Produktionsteam. Insbesondere im Rahmen der Probenprozessuntersuchung von Laurent Chétouane wurde das Spannungsfeld von involvierter Teilnahme und distanziert-reflektierter Beobachtung spürbar.

Laurent Chétouane thematisierte in seiner Arbeit die Verbindung der Schauspieler/-innen zu den Zuschauer/-innen und ließ die Studierenden innerhalb vieler Übungen stets ein Publikum imaginieren. Die Öffnung zum Zuschauerraum fand von Beginn des Workshops an statt. Insofern war ich als konkrete Zuschauerin aktiv in den Probenprozess integriert und involviert. Ich wurde zur Mitspielerin. Trotzdem wollte ich den externen Blick nicht verlieren, weshalb ich mich entschied, nicht bei den Übungen mitzumachen, was durchaus möglich gewesen wäre. Ich wollte während der Beobachtungen notieren können, was in Situationen, in denen die Studierenden mit mir als Zuschauerin arbeiteten und eine Verbindung zu mir herzustellen versuchten, oft schwierig war. In solchen Momenten wurde mir bewusst, wie sensibel und behutsam ich als teilnehmende Beobachterin eines künstlerischen Prozesses vorgehen muss. Eine teilnehmende Beobachterin oder ein teilnehmender Beobachter kann durch das ständige Mitschreiben von Beobachtungen ein Störelement sein, indem statt aufmerksam zugeschaut, notiert wird. Und mitunter kann in stillen Momenten in einem kleinen Raum selbst das Geräusch eines schreibenden Stifts stören. In diesem Fall erweisen sich Audioaufnahmen als hilfreich, in denen einzelne Probensequenzen noch einmal nachgehört werden können. Auch mit der Erkenntnis, dass die Anwesenheit des Beobachters oder der Beobachterin einen Probenprozess beeinflussen kann, ist nicht dessen bzw. deren Verpflichtung aufgehoben, so unauffällig wie möglich zu sein (vgl. hierzu McAuley 1998, 80 f.). Um sich einen offenen Blick zu bewahren, gilt es zudem, eigene Bewertungen oder Geschmacksurteile in den Hintergrund zu stellen. Es geht um ein wertfreies, vorurteilsfreies Beobachten.

Wie Lamnek schreibt, setzt teilnehmende Beobachtung eine Kontaktaufnahme zu dem beobachteten Feld voraus, die häufig über Kontakt-, Vertrauens- oder Schlüsselpersonen erfolgt (vgl. Lamnek 1995, 262). Wie die Kontaktaufnahme zu den Produktionsteams der hier untersuchten Probenprozesse stattfand, sei im Folgenden beschrieben. Sie steht in engem Zusammenhang mit der Frage, ab wann eigentlich ein Probenprozess beginnt.

2.3 Zugang zum Feld

Bevor ein Produktionsteam auf einer Probebühne das erste Mal zusammenkommt, sind oftmals konzeptionelle Entscheidungen schon gefallen, gibt es bereits Entwürfe für das Bühnenbild und für die Kostüme, gibt es mitunter seitens der Regie schon erste Lesarten und Interpretationsansätze für ein Stück oder für einen Text. Damit stellt sich für teilnehmende Beobachter/-innen, die den Verlauf eines Probenprozesses beobachten und dokumentieren möchten, die Frage, wann der Probenprozess seinen Anfang findet und wann der Einstieg ins Feld für sie beginnt.

Die Kontaktaufnahme mit der Regisseurin und den beiden Regisseuren, deren Probenprozesse im Rahmen der vorliegenden Studie untersucht wurden, erfolgte über verschiedene Wege. Der Kontakt zu Laurent Chétouane wurde über den Studienbereich Theater der Hochschule der Künste Bern hergestellt, da dieser einen Workshop mit dem Regisseur im Masterstudienprogramm des Wintersemesters 2013/14 plante. Die Idee, diese Arbeit als Untersuchungsgegenstand meines Forschungsprojekts zu nutzen, war aus inhaltlichen und organisatorischen Gründen naheliegend. Via E-Mail trat ich mit dem Regisseur in Kontakt, der sich bereit erklärte, die Proben für eine teilnehmende Beobachtung zu öffnen, und klärte mit ihm alle notwendigen Rahmenbedingungen. Es bestand die Forderung, den Probenprozess kontinuierlich zu begleiten, um so wirklich einen Einblick in die Arbeit zu erhalten. Außerdem wurde die Frage geklärt, ob die Proben auditiv und/oder visuell aufgenommen werden dürfen. Der Regisseur stimmte einer Audioaufnahme zu, hingegen wurden Videomitschnitte nicht zugesagt.

Auch mit Volker Lösch nahm ich zunächst schriftlich Kontakt auf. Nachdem er mir eine Probenteilnahme zugesichert hatte, stand neben organisatorischen Dingen ebenfalls die Frage im Mittelpunkt, ob ich die Proben aufzeichnen könnte. Volker Lösch lehnte das ab, einen Mitschnitt der Proben hielt er für ausgeschlossen. Er begründete seine Entscheidung wie folgt:

> Das Schöne und Außergewöhnliche von Theaterproben ist (was durch eine ständige „Chronisten-Anwesenheit“ nicht mehr gegeben wäre): das noch nicht öffentliche sich Ausprobieren, das nicht öffentlich Beobachtetwerden, fluchen, Blödsinn machen und was weiß ich noch alles – bevor ’s dann rauskommt. Ich kann mir nicht vorstellen, dass meine Proben mitgeschnitten werden – das würde mich beim Arbeiten beeinträchtigen. (Lösch in: Kiesler, Materialiensammlung 2).

Diese Aussage verdeutlicht, dass eine teilnehmende Beobachterin oder ein teilnehmender Beobachter den Druck auf einen Regisseur bzw. eine Regisseurin oder die beteiligten Akteur/-innen auf einer Probe erhöhen kann. Das Wissen, dass ein Tonband mitläuft, kann zu Blockierungen der Schauspieler/-innen führen und diese in ihrem Probenprozess hemmen oder behindern. Noch größer ist die Gefahr einer Einschränkung des freien, unbeschwerten Probierens, wenn zusätzlich eine Videokamera aufgestellt ist. Dennoch gibt es diesbezüglich sehr unterschiedliche Auffassungen seitens der Regisseur/-innen und Schauspieler/-innen, die es zu berücksichtigen gilt. Während ich die Proben des Probenprozesses von Volker Lösch und seinem Ensemble nur schriftlich protokollierte, zeigte sich die Regisseurin Claudia Bauer sehr offen gegenüber einer digitalen Aufzeichnung ihrer Proben.

Mit der Regisseurin Claudia Bauer, deren Probenprozess zu ihrer *Faust*-Inszenierung ich am Konzerttheater Bern beobachtete, trat ich während zweier Premierenveranstaltungen persönlich in Kontakt, zuerst im Rahmen der Uraufführung ihrer Inszenierung *Und dann* von Wolfram Höll am Schauspiel Leipzig am 4. Oktober 2013, anschließend nach ihrer Premiere von *Volpone oder der Fuchs* von Ben Jonson am 4. April 2014 in den Vidmarhallen des Konzerttheaters Bern. Bereits während unserer ersten Begegnung in Leipzig zeigte sich die Regisseurin einer Probenbeobachtung gegenüber sehr aufgeschlossen. Als feststand, dass sie in Bern Goethes *Faust* inszenieren würde, lud sie mich ein, diese Inszenierungsarbeit zu begleiten. Kurz nach dem zweiten Treffen im Rahmen der ersten Inszenierung von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern *Volpone oder der Fuchs* traf ich mich am 17. April 2014 mit der Dramaturgin Sabrina Hofer, die den *Faust*-Probenprozess begleiten würde, um die Details meiner beobachtenden Probenteilnahme zu vereinbaren. Nach vorheriger Absprache mit der Regisseurin und der Dramaturgin sowie nach Absprache mit den Schauspielerinnen und Schauspielern auf der Konzeptionsprobe, durfte ich die Proben auditiv aufnehmen. Ein Videomitschnitt der Proben wurde von mir nicht in Erwägung gezogen, weil ich zum einen die ersten zwei beobachteten Probenprozesse ebenfalls nicht visuell aufgezeichnet hatte, zum anderen, weil ich die Proben nicht durch die Kamera beobachten, sondern präzise protokollieren wollte.

Die aufgeführten Erfahrungen verdeutlichen, dass die Planung und Kontaktaufnahme für eine Probenbeobachtung eine längere Anlaufphase benötigen, um die Rahmenbedingungen zu klären. Der Einstieg ins Feld erfolgte jedoch in meinem Fall erst in dem Moment, in dem Regisseur oder Regisseurin, die Schauspielerinnen und Schauspieler

sowie das gesamte Produktionsteam das erste Mal im Probenraum zusammenkamen. Erwähnt sei an dieser Stelle noch, dass nicht alle ursprünglich für das gesamte Forschungsprojekt angedachten Produktionen bzw. Regisseure und ihre Arbeitsweisen beobachtet werden konnten. Zwei der vorab ausgewählten und kontaktierten Regisseure, Michael Thalheimer und René Pollesch, sagten eine beobachtende Probenteilnahme ab, sodass nach möglichen Alternativen gesucht werden musste. Hierzu bedurfte es immer wieder der Recherche, welche Regisseur/-innen alternativ in Frage kämen, wann sie welche Stücke an welchem Haus inszenieren würden, um dies mit den Fragestellungen und Interessen des Forschungsprojekts abzugleichen. Wiederholt wurden diese Fragen mit der Forschungsgruppe des Forschungsprojekts diskutiert, bis die in der Einleitung aufgeführte Auswahl der Produktionen feststand.

2.4 Datenerhebung und Dokumentation

2.4.1 Verfassen von Feldnotizen und Probenprotokollen

Das Dokumentieren und Beschreiben von Prozessen des Produzierens und Interagierens auf einer Theaterprobe ist ein komplexer, vielschichtiger und selektiver Vorgang. Wie McAuley schreibt, begünstigen verschiedene Dokumentationsmodi verschiedene Aspekte eines Probenprozesses. Zudem bestimmt die Wahl einer Dokumentationsmethode den anschließenden Analyseprozess (vgl. McAuley 1998, 76). Im Rahmen der vorliegenden Studie wurde mit Feldnotizen, Probenprotokollen und Audioaufnahmen gearbeitet, um die Proben zu dokumentieren. Während der Proben hielt ich meine Beobachtungen, die Probenabläufe, O-Töne, Gesprächsinhalte und Interaktionen handschriftlich fest. Diese Notizen sollen in Anlehnung an Fischer als „Feldnotizen“ bezeichnet werden.

> Feldnotizen im engeren Sinne sind Aufzeichnungen, die man direkt, im Augenblick der Beobachtung oder Befragung, der Unterhaltung oder Teilnahme macht. Es sind Notizen, die nicht das Ergebnis formaler Interviews oder systematischer Beobachtung sind, mit Fragebögen oder vorgegebenen Beobachtungskriterien. Es ist alles das, was unerwartet, ungeplant und ungeordnet niedergeschrieben wird. (Fischer 2003, 270)

Einen Ausgangspunkt für sämtliche Überlegungen zur Dokumentation der Proben bildete die Publikation *Writing Ethnographic Fieldnotes* der amerikanischen Soziologinnen und Soziologen Emerson, Fretz und

Shaw, die als grundlegende Einführung in das Thema der ethnografischen Feldforschung und der Dokumentation und Analyse von Beobachtungen diente (vgl. Emerson et al. 2011). Hier finden sich zahlreiche praktische Hinweise für das Erstellen von Feldnotizen.

Beispielsweise beschreiben die Autor/-innen, dass das Anfertigen beschreibender Feldnotizen nicht als ein Prozess des akkuraten Einfangens der beobachteten Wirklichkeit, mitgehörter Gespräche und miterlebter Aktivitäten zu verstehen sei (vgl. ebd. 5). Die Vermutung, dass es eine korrekte oder gültige Beschreibung eines Ereignisses gäbe, dementieren sie, indem sie festhalten:

> But in fact, there is no one "natural" or "correct" way to write about what one observes. Rather, because descriptions involve issues of perception and interpretation, different descriptions of similar or even the same situations and events are both possible and valuable. (ebd. 6)

Konkret wurde während der Proben unmittelbar festgehalten, was sich zwischen den Regisseur/-innen und Schauspieler/-innen ereignete bzw. was erarbeitet wurde. Sämtliche relevant erscheinenden Beobachtungen wurden stichpunktartig notiert. Dabei wurden einzelne Aspekte herausgegriffen, während andere Bereiche ignoriert bzw. marginalisiert wurden. Auch auf diesen unvermeidbaren Prozess der Selektion weisen Emerson et al. hin, indem sie schreiben:

> Writing fieldnote descriptions, then, is not a matter of passively copying down "facts" about "what happened". Rather, these descriptive accounts select and emphasize different features and actions while ignoring and marginalizing others. (ebd. 9)

Die handschriftlichen Feldnotizen dienten als Vorlage für die anschließend angefertigten, voll ausgeschriebenen Mitschriften, die als „Probenprotokolle" bezeichnet werden sollen. Im direkten Anschluss an eine Probe bzw. spätestens einen Tag danach wurden die Feldnotizen ausführlich als digitales Dokument im Computer ausformuliert. Um die Eindrücke der Proben möglichst frisch und detailreich festhalten zu können, erwies sich das zeitnahe Dokumentieren als sehr sinnvoll. Jede Probe wurde in einer gesonderten Datei protokolliert, versehen mit Datum und Uhrzeit. Diese Reinschriften sind von Vorteil für: „Lesbarkeit, ausführliche zusammenhängende Formulierungen, sinnvollere Anordnung und vor allem Durchdenken des Materials und die Planung von Ergänzungsfragen" (Fischer 2003, 276).

Das Anfertigen der Probenprotokolle nahm sehr viel Zeit in Anspruch. Für die digitale Verschriftlichung der Probennotizen musste jeweils nochmals ein großes Zeitfenster eingeplant werden. Eine vierstündige Probensequenz benötigte anschließend eine weitere Protokollierungszeit von vier bis sechs Stunden. Mitunter empfahl es sich, eine kurze zeitliche Distanz zum Probenprozess einzunehmen. An einigen Tagen wurden keine Proben besucht, zum einen um die Erstellung der Probenprotokolle nachzuholen, zum anderen um sich Reflexionszeiträume zu verschaffen. Hierbei kamen mir sehr viele Gedanken in die unterschiedlichsten Richtungen, die als Kommentare oder als sogenannte „In-Process-Memos" (vgl. Emerson et al. 2011, 123) notiert wurden. Diese Kommentare und „In-Process-Memos" beinhalteten bestimmte Fragen, Vermutungen, Ideen, persönliche oder emotionale Reaktionen bzw. Interpretationen und dienten der Entwicklung analytischer Themen sowie der Leitfragen für die Leitfadeninterviews. Sollen bereits während des Probenprozesses weitere Forschungsfragen und Beobachtungskategorien entwickelt werden, muss man sich derartige Reflexionsräume einrichten, was zeitlich nicht möglich ist, wenn man kontinuierlich alle Proben besucht und anschließend protokolliert.

Nebst den Feldnotizen, die während einer Probe in ein Heft geschrieben wurden, notierte ich weitere Feldnotizen in die Textbücher bzw. Textmaterialien, die mir durch das jeweilige Produktionsteam zur Verfügung gestellt wurden. Hinweise zur Sprechgestaltung, die Benennung von Haltungen, musikalische Parameter, Bewegungsabläufe, szenische Anordnungen etc. wurden oftmals direkt in die Textvorlage geschrieben. Hierbei ergaben sich Probleme bezüglich der Übersichtlichkeit und der Dokumentation eines Probenverlaufs. Eine Textfassung wurde oftmals für mehrere Proben verwendet. Das erschwerte das Behalten der Übersicht, wann welche Notizen im Textbuch gemacht wurden. Hier empfahl es sich, mit Datumsangaben oder unterschiedlichen Farben zu arbeiten bzw. entsprechende Hinweise im digitalisierten Protokoll zu notieren. Eine weitere mögliche, aber schwer realisierbare Variante wäre das Ausdrucken der aktuellen Textfassung für jede Probe, was jedoch nicht bevorzugt wurde.

Für das Verfassen von Feldnotizen bzw. Dokumentationsprotokollen führen Emerson et al. verschiedene Schreibstrategien auf, darunter das Beschreiben in chronologischer Reihenfolge, das Beschreiben von Höhepunkten und Besonderheiten zuerst oder das Notieren von Themen- bzw. Interessenspezifischem (vgl. Emerson et al. 2011, 52). Diese Strategien lassen sich außerdem miteinander kombinieren. Innerhalb

meiner handschriftlichen Feldnotizen notierte ich die Probenabläufe in chronologischer Reihenfolge. Diese Chronologie wurde zwar auch innerhalb der digitalisierten Probenprotokolle nicht aufgegeben, jedoch wurden hier bereits bestimmte Systematisierungen vorgenommen, die beispielsweise den Probenverlauf übersichtlicher darstellten oder aber Kategorien beinhalteten, unter denen verschiedene Aspekte der jeweiligen Probe beschrieben wurden.

Das Verfassen der Probenprotokolle veränderte sich im Verlauf der drei Probenprozessbeobachtungen. Während die Probenprozesse von Laurent Chétouane und Volker Lösch stark chronologisch dokumentiert wurden und die Probenprotokolle lediglich nach Verlaufskategorien wie beispielsweise „Gespräch", „Textarbeit" oder „szenische Arbeit" systematisiert wurden, fand das digitale Protokollieren des Probenprozesses von Claudia Bauer auf Basis der Feldnotizen schon wesentlich fokussierter hinsichtlich bestimmter Analysekategorien statt. Dies hing u. a. damit zusammen, dass zum Zeitpunkt der Beobachtung dieses dritten Probenprozesses gewisse Analysekategorien anhand der zwei ersten beobachteten Probenprozesse schon erarbeitet worden waren und auch im Rahmen der dritten Probenbeobachtung Anwendung fanden. Hierbei handelte es sich jedoch um sehr allgemeine, übergeordnete Kategorien, wie z. B. „Methoden der Textarbeit", „Sprechweise" oder „Anforderungen an die Schauspieler/-innen", die im anschließenden Analyseprozess spezifiziert wurden. Ein Beispiel für ein Probenprotokoll befindet sich im Anhang (vgl. Anhang 1).

2.4.2 Audio- und Videoaufnahmen

Zusätzlich zu den schriftlichen Probenprotokollen wurden in unterschiedlichem Umfang begleitende Audioaufnahmen während der Proben angefertigt. Wie bereits erwähnt, wurde es mir gestattet, die Proben von Laurent Chétouane sowie Claudia Bauer und ihren jeweiligen Ensembles auditiv festzuhalten, hingegen erhielt ich diese Erlaubnis im Rahmen der Probenprozessbeobachtung von Volker Lösch und seinem Produktionsteam nicht. Die Audioaufnahmen dienten mir als Erinnerungshilfe und Ergänzung zu den schriftlichen Aufzeichnungen. Eine Probe konnte im Rahmen des Auswertungsprozesses noch einmal nachgehört werden und somit fehlende Details ergänzt oder auch schriftlich festgehaltene Eindrücke korrigiert werden. Zudem dienten die Aufnahmen der auditiven Analyse sowie aufführungs- und inszenierungsanalytischen Ansätzen der Auswertung, insbesondere in Bezug auf die Beschreibung der Erscheinungsformen gesprochener Sprache, d. h. der in der jeweiligen Produktion entstandenen Sprechweisen.

Die Proben von Laurent Chétouane und Claudia Bauer wurden mit einem H2n-Handy-Recorder mitgeschnitten. Meist wurden mehrere Audiodateien von einer Probe angelegt. Dies hatte probenstrukturelle Gründe. So stellten beispielsweise die musikalischen Proben zu Beginn einer Vormittagsprobe während des Probenprozesses zur *Faust*-Inszenierung von Claudia Bauer einen in sich geschlossenen Probenabschnitt dar, der einer szenischen Probe vorangestellt war. Zudem wurden Pausengespräche außerhalb des Probenraums nicht aufgenommen, sodass nach einer Pause eine neue Aufnahme gemacht wurde. Weiterhin sollten die Audiodateien nicht zu groß sein, um sich in den später stattfindenden Analysen besser zurechtfinden zu können.

Die Audioaufnahmen wurden in einer tabellarischen Übersicht nach Datum, Uhrzeit, Probenart und Probeninhalt nummeriert und katalogisiert (Beispiel für die Katalogisierung der Audioaufnahmen vgl. Anhang 2). Um die Audiodateien den einzelnen Probenprotokollen zuordnen zu können, wurden neben diesen Angaben bereits während des Protokollierens innerhalb der Feldnotizen und Probenprotokolle Timecodes und die jeweilige Aufnahmenummer angegeben, mit denen sich einzelne markante Probensequenzen schnell finden und nachhören ließen.

Weiterhin wurden mir von allen drei Inszenierungen, deren Probenprozesse ich beobachtet und untersucht habe, Videomitschnitte einer Aufführung bzw. der Generalprobe zur Verfügung gestellt. Die Videoaufnahmen wurden jeweils von den Theatern bzw. der Hochschule der Künste Bern zu Dokumentationszwecken angefertigt. Diese Videoaufnahmen dienten mir vor allem für inszenierungsanalytische Auswertungsschritte sowie ebenfalls für auditive Analysen.

Audio- und Videoaufnahmen erweitern das Untersuchungskorpus in erheblichem Umfang. Es können unmöglich alle Proben noch einmal nachgehört werden. Insofern ist es wichtig, für die Analyse eine Auswahl zu treffen und Auswertungskategorien zu entwickeln, mithilfe derer eine Auswahl stattfinden kann. Es soll außerdem darauf hingewiesen werden, dass Audio- und Videoaufnahmen, die scheinbar objektiv alles einfangen und festhalten können, was in einer Interaktion auftritt, dennoch nur einen Ausschnitt eines Probenereignisses wiedergeben (vgl. Emerson et al. 2011, 13). Ebenso wie schriftliche Dokumentationsaufzeichnungen sind auch auditive bzw. visuelle Aufzeichnungen immer selektiv und ausschnitthaft. Jede Aufzeichnung ist „eine mediale Zurichtung, die das dokumentierte Geschehen mit filmtechnischen Mitteln wie Nahaufnahme oder Schnitt aufbereitet und dabei die Expertise des Dokumentierenden ins Spiel bringt" (Weiler/Roselt 2017, 60). Von erhobenen Daten als „objektive Informationen" kann weder bei Feldno-

tizen und Probenprotokollen noch bei Audio- und Videoaufnahmen ausgegangen werden. Jegliche Art von Dokumentation ist durch die Person des Beobachters oder der Beobachterin sowie die Art der Beobachtung beeinflusst. Dieser subjektive Blick „verunreinigt" die Daten jedoch nicht (vgl. Emerson et al. 2011, 16), sondern ist Teil der teilnehmenden Beobachtung und Dokumentation als Untersuchungsmethode.

Hinzu kommt, dass die mediale Aufzeichnung einer Probe nicht gleichzusetzen ist mit dem Probenereignis. Aus diesem Grund sollte auf das ausführliche Anfertigen von Feldnotizen und Probenprotokollen im Rahmen einer Probenprozessanalyse nicht verzichtet werden. Sie enthalten die Beschreibung von Probenmomenten und Eindrücken, die mit einer Video- und/oder Audioaufzeichnung nicht festgehalten werden können.

2.4.3 Leitfadeninterviews und Gespräche

Neben den Probenbeobachtungen wurden weitere Erkenntnisse durch die Befragung der Regisseur/-innen und Schauspieler/-innen mithilfe von Interviews und Gesprächen gewonnen. Neben vielen informellen ethnografischen Interviews (vgl. Flick 2014, 220), also Fragen, die unmittelbar während der Beobachtungen beispielsweise im Rahmen von Pausengesprächen an die Produktionsbeteiligten gestellt wurden, konnten insgesamt vier Leitfadeninterviews mit den drei Regisseur/-innen Laurent Chétouane, Volker Lösch und Claudia Bauer sowie mit dem an der *Biedermann*-Produktion beteiligten Chorleiter Bernd Freytag durchgeführt werden.

Leitfadeninterviews ermöglichen die Gestaltung einer offenen Interviewsituation, in der die Sichtweisen der Befragten eher zur Geltung kommen als in standardisierten Interviews oder Fragebögen (vgl. ebd. 194). „Kennzeichnend für diese Interviews ist, dass mehr oder minder offen formulierte Fragen in Form eines Leitfadens in die Interviewsituation ‚mitgebracht' werden, auf die der Interviewte frei antworten soll." (ebd. 221 f.) Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurde auf das „problemzentrierte Interview" zurückgegriffen (vgl. ebd. 210 ff.). Anhand eines Leitfadens, bestehend aus Fragen und Erzählanreizen, wurden biografische Eckdaten, die Arbeitsweisen der Befragten, produktionsspezifische Details sowie Aspekte der theaterpraktischen Textarbeit und der Schauspielausbildung thematisiert. Teilweise sollten auch offene Fragen, die ich in Bezug auf eine jeweilige Produktion hatte, geklärt werden, um eigene Beobachtungen und Annahmen zu überprüfen. Es wurden die für das problemzentrierte Interview zentralen Kommunikationsstrategien wie der Gesprächseinstieg, allgemeine Sondie-

rungen, spezifische Sondierungen und Ad-hoc-Fragen angewandt. Die Interviews wurden mit einem Tonaufnahmegerät (H2n-Handy-Recorder) aufgezeichnet und anschließend transkribiert.

Flick weist darauf hin, dass sich im Leitfadeninterview Vermittlungsprobleme zwischen den Vorgaben des Leitfadens und den Zielsetzungen der Fragestellung einerseits und den Darstellungsweisen des Interviewpartners andererseits ergeben können (vgl. ebd. 222).

> So kann und soll der Interviewer im Verlauf des Interviews entscheiden, wann und in welcher Reihenfolge er welche Fragen stellt. Ob eine Frage möglicherweise schon en passant beantwortet wurde und weggelassen werden kann, lässt sich nur ad hoc entscheiden. Ebenso steht der Interviewer vor der Frage, ob und wann er detaillierter nachfragen und ausholende Ausführungen des Interviewten eher unterstützen sollte bzw. ob und wann er bei Abschweifungen des Interviewten zum Leitfaden zurückkehren sollte. (ebd. 222 f.)

Diese Spielräume sind bei einem Leitfadeninterview gegeben. Sie verlangen auf der einen Seite ein großes Maß an Sensibilität für den konkreten Interviewverlauf und für den Interviewten sowie die Fähigkeit, den Überblick über das bereits Gesagte zu behalten, auf der anderen Seite eröffnen sie den Weg für thematisch relevante, subjektive Perspektiven und geben den Interviewten viel Raum zum freien Erzählen (vgl. ebd.).

Im Rahmen meiner Probenprozessuntersuchungen wurden die Interviews am Ende eines jeweiligen Probenprozesses durchgeführt. Der Leitfaden wurde auf Basis der Beobachtungen produktionsspezifisch für jeden Interviewpartner neu entwickelt. Dennoch gab es bestimmte Fragen, die allen Regisseur/-innen bzw. dem Chorleiter gestellt wurden. Auf diese Weise wurde die Vergleichbarkeit der Daten erhöht. Es muss jedoch betont werden, dass der jeweilige Probenprozess sowie die Sicht- und Arbeitsweise der einzelnen Befragten im Vordergrund der Fragestellungen standen und der Übergang zu Erzählungen fließend war. Alle vier Befragten beantworteten meine Fragen sehr ausführlich, was dazu führte, dass bestimmte Fragen des Leitfadens innerhalb der Interviews teilweise umgestellt, ausgelassen oder ergänzt wurden. Während die Interviews mit Volker Lösch und Bernd Freytag zeitlich begrenzt waren, fanden die Interviews mit Laurent Chétouane und Claudia Bauer in lockerer Atmosphäre innerhalb eines nicht vorab festgelegten zeitlichen Rahmens statt. In diesen beiden Fällen entwickelten sich die Interviews zu einem Gespräch. Unter den Aspekten der Vergleichbarkeit und Interviewtechnik kann dies kritisch beurteilt werden,

jedoch stand weniger die Vergleichbarkeit der Interviews denn mehr das Ziel, so viel wie möglich an Informationen und Erfahrungswissen zu gelangen, im Vordergrund.

Neben den planmäßig durchgeführten Interviews ergaben sich vor, während und nach den Proben zahlreiche Gespräche mit den Beteiligten einer jeweiligen Produktion, so mit den Schauspielerinnen und Schauspielern, den Dramaturginnen und Dramaturgen, den Bühnenbildnerinnen und Kostümbildnerinnen, den Assistentinnen und Assistenten, den Souffleusen, dem Chorleiter und den Chormitgliedern, den Musikern und den Regisseurinnen und Regisseuren. Auch aus diesen Gesprächen ließen sich wichtige Erkenntnisse sowie gleichzeitig eine Vertrauensbasis gewinnen. Die Gesprächsinhalte wurden zwar nicht auditiv aufgezeichnet, flossen aber in die Feldnotizen und Probenprotokolle ein. Die Wichtigkeit der Gespräche sei an dieser Stelle betont, da sie Einblicke in die Denkweisen der Künstlerinnen und Künstler ermöglichen. Zudem erhält man relevante biografische Eckdaten, verwertbare Literaturhinweise oder Aussagen über eine bestimmte Arbeitsphilosophie. Im Gegensatz zu den Leitfadeninterviews finden die Gespräche, die auch als „ethnographische Interviews“ bezeichnet werden (vgl. Flick 2014, 220), vor oder nach einer Probe bzw. während einer Probenpause ungeplant statt.

2.4.4 Explorative und problemorientierte Phase der Probenprozessbeobachtung

In Anlehnung an die in der qualitativen Sozialforschung getroffene Unterscheidung zwischen einer „explorativen“ und einer „problemorientierten Phase“ der Feldforschung (vgl. Beer 2003, 24) können auch im Rahmen dieser Studie zwei Phasen der Probenbeobachtung benannt werden. Der Begriff „explorativ“ bedeutet „entdeckend“ oder „erforschend“ (vgl. ebd.). In dieser Phase werden sämtliche Informationen unterschiedlicher Qualität aufgenommen, wobei im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung einer Probe das dichte Beschreiben und Protokollieren eines Probenverlaufs eine wichtige Rolle spielt. In der problemorientierten Phase beginnt man mit der Anwendung spezifischer Verfahren, beispielsweise werden gezielte Interviews durchgeführt oder es wird systematisch beobachtet (vgl. ebd.).

Zwar erfolgte die „explorative Phase“ meiner Probenbeobachtungen fokussiert auf Prozesse der Texterarbeitung und der Entstehung von Spiel- und Sprechweisen, aber die teilnehmende Beobachtung war in dieser Phase ausschließlich bestimmt von der Wahrnehmung von Abläufen und Arbeitsprozessen sowie dem Niederschreiben dessen, was auf der Probe stattfand oder sich aus ungeplanten Gesprächen erfahren ließ.

Innerhalb der letzten Probendrittel, insbesondere im Rahmen der Durchlauf- und Endproben einer jeweiligen Inszenierung, kam es während meiner teilnehmenden Beobachtungen zu ersten Auswertungsansätzen und auditiven Analysen. Es wurde begonnen, Sprechgestaltungsmittel sowie hervorgegangene Spiel- und Sprechweisen zu beschreiben und festzuhalten. Im Zentrum der Beobachtung stand nicht mehr ausschließlich, wie eine Gestaltungsmöglichkeit entsteht, sondern wie sie in ihrer Erscheinungsform beschrieben werden kann. Hierfür dienten mir Ansätze der Aufführungsanalyse sowie der auditiven Analyse.

Auditive Analysen gehen von der Fertigkeit aus, Sprechereignisse mithilfe des Gehörs segmental und suprasegmental durch Beurteilung, Skalierung und Transkription in Merkmale und Merkmalskomplexe zu zerlegen (vgl. Bose 2001, 269). Die in der Sprechwissenschaft seit langem etablierte Methode wird als „funktionelles Hören" bezeichnet (vgl. ebd.). Funktionelles Hören funktioniert im Wesentlichen über das Reproduzieren des Gehörten (vgl. ebd.). Die Sprechwissenschaft hat gegenüber der Theaterwissenschaft den Vorteil, dass ihre aufgrund eines intensiven Hörtrainings geübten Hörer/-innen in der Lage sind, auf einzelne Sprechausdrucksmerkmale des auditiv wahrnehmbaren Komplexsignals zu achten. Zwar verfügen untrainierte Hörer/-innen auch über die Fertigkeit im analytischen Hörverstehen, setzen sie aber nur dann ein, wenn Unerwartetes ihren Hör- und Verstehensmustern nicht entspricht (vgl. ebd.). Auditive Analysen fanden demnach nicht erst während des Auswertungsprozesses der erhobenen Daten statt, sondern bereits während der teilnehmenden Probenbeobachtungen. Sie erweiterten die Beschreibungsmöglichkeiten speziell für beobachtete Sprechweisen.

Zudem wurden auch aufführungsanalytische Ansätze bereits während der Probenbeobachtungen angewandt. Hierbei wurde vor allem eine phänomenologische Perspektive eingenommen, welche die Wahrnehmung und Erfahrung einer Aufführung bzw. in diesem Fall eines Probenereignisses zum Ausgangspunkt für einen Reflexionsprozess macht (vgl. Weiler/Roselt 2017, 85). Zur Methode der teilnehmenden Beobachtung, welche die Arbeitsweisen und Erfahrungen der aktiv an einer Probe Beteiligten dokumentierte, gesellte sich die Beschreibung konkreter Spiel- und Sprechweisen bzw. Gestaltungselemente, die auf Basis meiner Erfahrung als analysierende Zuschauerin zum Ausgangspunkt für den späteren Analyseprozess wurde. Während also innerhalb der explorativen Phase der teilnehmenden Probenbeobachtung die Wahrnehmung konkreter Erarbeitungsschritte eines Textes bzw. der Prozess der Entstehung bestimmter Spiel- und Sprechweisen und die damit im Zusammenhang stehenden Arbeits- und Denkweisen der

Regie- und Ensemblemitglieder im Vordergrund der Beobachtung standen, ging es innerhalb der problemorientierten Phase der Probenbeobachtung verstärkt um die Wahrnehmung und Beschreibung der entstandenen Erscheinungsformen der Inszenierung gegen Ende des Probenprozesses. Das Protokollieren und mitunter auch schon Deuten der Erscheinungsformen einer Durchlaufprobe als ein methodischer Schritt, den auch die Aufführungsanalyse unternimmt, da sie je nach Fragestellung die unzähligen Erscheinungen einer Aufführung beschreibt und interpretiert, wurde zu einem wichtigen Bestandteil dieser Beobachtungsphase.

In der problemorientierten Phase kristallisierten sich auch erste Entscheidungen für die nähere Analyse bestimmter Szenen und deren Erarbeitungsprozesse für die sich anschließende Auswertungsphase des Probenprozesses heraus. Insbesondere diese Szenen wurden während der Durchlaufproben auditiv nach dem Gebrauch der sprecherischen und stimmlichen Mittel sowie aufführungsanalytisch nach der Wahrnehmung bestimmter darstellerischer Erscheinungsformen beobachtet. Die Vorbereitungen und Durchführungen der Interviews mit den drei Regisseur/-innen und dem Chorleiter fanden ebenfalls in der problemorientierten Phase am Ende der Probenprozessbeobachtung statt.

2.4.5 Untersuchungskorpus

Nachdem alle drei Probenbeobachtungen abgeschlossen waren, lag ein umfangreiches Korpus an digitalisierten Probenprotokollen, Audio- und Videoaufnahmen sowie Interviews vor. Zudem wurden während der Probenprozesse weitere schriftliche Dokumente und Fotos gesammelt. Von Beginn an wurden verschiedene Texte und Textfassungen, literarische Vorlagen, Notenmaterial, Zeitungsartikel, die mit den jeweiligen Produktionen in Verbindung standen, sowie die Pressespiegel, d. h. die Kritiken nach den Premieren, zusammengetragen. Im Fall der Inszenierungen von Claudia Bauer und Volker Lösch liegen mir ebenfalls das Programmheft der Produktionen sowie die Hauptprobenfotos der Theaterfotografen vor. Außerdem habe ich selbst einige Fotos von den Proben angefertigt. Konkret setzt sich das Untersuchungskorpus wie folgt zusammen:

a) **Erhebungsphase 1:** Probenprozess des Regisseurs Laurent Chétouane mit Masterstudierenden des Studienbereichs Theater der Hochschule der Künste Bern zum Thema Shakespeare-Sonette:

- 84 Seiten (digital) Probenprotokolle,
- 38 Probenmitschnitte als Audioaufnahmen, insgesamt ca. 47 Stunden Tonmaterial,

- ein Aufführungsmitschnitt als Videoaufnahme mit einer Laufzeit von einer Stunde 18 Minuten,
- ein Interview (transkribiert),
- Textkorpus, bestehend aus 51 Shakespeare-Sonetten,

b) **Erhebungsphase 2:** Probenprozess zur Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel:

- 144 Seiten (digital) Probenprotokolle,
- ein Aufführungsmitschnitt als Videoaufnahme mit einer Laufzeit von einer Stunde vierzig Minuten,
- zwei Interviews (transkribiert),
- Textkorpus bestehend aus: acht Textfassungen des Stücks; Textmaterial des Chors 1; Zeitungsartikel von Volker Lösch; Materialienmappe mit Artikeln zu Autor und Thema sowie Hintergrundinformationen; Theaterkritiken; Programmheft,
- eigens angefertigte Probenfotos,
- vom Theater Basel zur Verfügung gestellte Fotos der Hauptproben,

c) **Erhebungsphase 3:** Probenprozess zur Inszenierung *Faust. Der Tragödie erster Teil* von Johann Wolfgang von Goethe in der Regie von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern:

- 165 Seiten (digital) Probenprotokolle,
- achtzig Probenmitschnitte als Audioaufnahmen, insgesamt ca. 133 Stunden Tonmaterial,
- zwei Videoaufnahmen (ein Mitschnitt der Generalprobe, ein Aufführungsmitschnitt) mit einer Laufzeit von jeweils einer Stunde 52 Minuten,
- ein Interview (transkribiert),
- Textkorpus bestehend aus: sieben Textfassungen des Stücks; Partituren; Materialienmappe mit Artikeln zu Autor und Thema sowie Hintergrundinformationen; Theaterkritiken; Programmheft,
- eigens angefertigte Probenfotos,
- vom Konzerttheater Bern zur Verfügung gestellte Fotos der Hauptproben.

Dieses Untersuchungskorpus, das bei mir eingesehen werden kann, wurde im Anschluss an die Probenbeobachtungen mithilfe qualitativer Datenanalyseverfahren, aufführungs- und inszenierungsanalytischer Ansätze sowie auditiver Analysen ausgewertet. Dieser Prozess wird im Folgenden beschrieben.

3 Probenprozessanalyse

3.1 Grundsätzliches zur qualitativen Datenanalyse

Sowohl die Dokumentation als auch die Analyse von Probenprozessen hat viel gemeinsam mit der Arbeit eines Feldforschers bzw. einer Feldforscherin. „There are many similarities between the situation of ethnographers in the field and academic observers in the rehearsal room." (McAuley 1998, 77) Das Ziel der Feldforschung als ein qualitativer Forschungsansatz ist weniger, vorab entwickelte Theorien zu überprüfen, sondern Neues zu entdecken und empirisch begründete Theorien zu entwickeln (vgl. Flick 2014, 27). Auch die vorliegende Untersuchung stellt keine Hypothese auf, die es zu begründen oder zu widerlegen gilt. Vielmehr werden Hypothesen und theoretische Ansätze entwickelt, die in nachfolgenden Untersuchungen verifiziert werden können.

Für die qualitative Analyse der erhobenen Daten wurden verschiedene methodische Ansätze angewandt. Zunächst wurden anhand von Kodierungsprozessen verschiedene Kategorien entwickelt, nach denen das Untersuchungskorpus ausgewertet werden sollte. Ähnlich wie in der „Grounded Theory" analytische Kategorien direkt aus dem gesammelten Datenmaterial abgeleitet werden und nicht aus bereits vorgefassten Konzepten oder Hypothesen, wurden auch im Rahmen meiner Untersuchung Analysekategorien erst im Laufe des Beobachtungs- und vor allem des Auswertungsprozesses entwickelt. Aus zahlreichen generierten Kategorien wurde anschließend eine Auswahl getroffen, nach denen die Daten vertieft analysiert werden sollten. Die Analyse des Untersuchungskorpus auf Basis der ausgewählten Kategorien erfolgte mittels textanalytischer Verfahren, mittels Ansätzen der Aufführungs- und Inszenierungsanalyse sowie der auditiven Analyse. Die drei Probenprozesse wurden zunächst getrennt voneinander ausgewertet und erst am Ende des Auswertungsprozesses auf eine Vergleichsebene gebracht. Dabei wurden sowohl ähnliche Strukturen herausgearbeitet als auch die Unterschiede von Herangehensweisen dargestellt, die insofern interessant sind, als sie die Diversität verschiedener Arbeitsansätze als Kennzeichen des zeitgenössischen Theaters verdeutlichen.

Interpretationen und Untersuchungsergebnisse werden im Rahmen der vorliegenden Schrift hauptsächlich durch Zitate aus den Beobachtungsprotokollen, aus den Audioaufnahmen oder den Interviews nachweisbar. Es ist darauf hinzuweisen, dass die primäre Referenz der Analyse jedoch nicht mehr das Probenereignis selbst bildet, sondern dessen Dokumentation. Jegliche Form der Dokumentation, seien es Mitschrif-

ten, Audio- oder Videoaufzeichnungen, kann nicht die Probe selbst wiederherstellen. Sie können sie nur dokumentieren. Insofern orientiert sich die Analyse an der Dokumentation der Probe und kaum am Ereignis der Probe selbst. Wissenschaftlich nachweisbar ist nicht das Erleben des Probenmoments, sondern nur die Analyse des dokumentierten Probenausschnitts. Insofern stellen sowohl die Audio- und Videoaufnahmen als auch die Probenprotokolle und transkribierten Interviews die primäre Referenz der Analyse dar. Wie der Analyseprozess der erhobenen Daten konkret erfolgte, soll im Folgenden genauer beschrieben werden.

3.2 Qualitatives analytisches Kodieren und Kategorisieren

3.2.1 Thematisches Kodieren auf Basis von Einzelfallanalysen

Nach dem Prozess der Datenerhebung und dem Ausstieg aus dem Feld der Probenprozessbeobachtung begann die Auswertung und Analyse der erhobenen Daten. Zunächst wurde für jeden Probenprozess das Korpus der Feldnotizen und Probenprotokolle gelesen und analytisch kodiert. Dieser Prozess beinhaltete das Zeile-für-Zeile-Kategorisieren des Textmaterials, das aus zwei Phasen bestand: dem offenen Kodieren und dem gezielten, fokussierten Kodieren. Jeder Probenprozess wurde zunächst als Einzelfallanalyse interpretiert. Für jeden Probenprozess wurde ein Kategoriensystem entwickelt, wobei es um die Generierung von Themen und Analysekategorien zunächst für jeden einzelnen Fall ging, die dann in einem zweiten Schritt miteinander abgeglichen wurden.

Insgesamt hat sich der zeitliche Prozess von Beobachtungs- und Kodierungsphasen der drei Probenprozesse gegenseitig beeinflusst. Die zwei ersten Probenprozesse von Laurent Chétouane und Volker Lösch wurden relativ dicht hintereinander beobachtet, sodass dazwischen keine Auswertungsphase stattfinden konnte. Nach Abschluss der Beobachtung des Probenprozesses von Volker Lösch begann ich mit dem Kodieren und Kategorisieren der im Rahmen der Probenprozessbeobachtung von Volker Lösch verfassten Protokolle. Im Anschluss daran folgte die Probenbeobachtung der Produktion von Claudia Bauer. Das Kodieren und Kategorisieren der dort verfassten Probenprotokolle fand zwar ebenfalls als Einzelfallanalyse statt, wurde jedoch von den bereits generierten Kodes und Kategorien der Probenprozessauswertung von Volker Lösch beeinflusst. Nach dem Kodierungsprozess der bei Claudia Bauer erhobenen Probenprotokolle begann ich mit der vertieften Analyse dieses Probenprozesses.

Dies beinhaltete ebenfalls das Transkribieren sowie Kodieren und Kategorisieren des mit der Regisseurin geführten Interviews, das Nach-

hören und Transkribieren ausgewählter Probensequenzen sowie, darauf aufbauend, aufführungs- und inszenierungsanalytische Ansätze des erhobenen Audio- und Videomaterials, wobei ebenfalls auditive Analysen durchgeführt wurden. Es wurde ein Dokument verfasst mit der Beschreibung dieses Einzelfalls auf Basis von ausgewählten Kategorien. Dieses Dokument bildete später auch einen Bestandteil der Ergebnisse.

Im Anschluss an diese Einzelfallanalyse erfolgte der weiterführende Auswertungsprozess der Produktion von Volker Lösch, ebenfalls als Fallanalyse. Erst daran anschließend wurde das Protokollmaterial des Probenprozesses von Laurent Chétouane kodiert und kategorisiert sowie als Einzelfall interpretiert. Zwar gab es hier auch noch beide Phasen des produktionsspezifischen offenen und fokussierten Kodierens und Kategorisierens, jedoch erfolgte der Kodierungsprozess im Rahmen dieser Einzelfallanalyse von Beginn an wesentlich fokussierter als innerhalb der beiden ersten Kodierungsprozesse. In den beiden ersten Fallanalysen entwickelte Kategorien und thematische Bereiche wurden der Einzelfallanalyse des Probenprozesses von Laurent Chétouane zugrunde gelegt, wobei eine thematische Struktur entstand, die jedoch ergänzt wurde durch produktionsspezifische Aspekte. Diese thematische Struktur diente später dem Vergleich aller drei Probenprozesse bzw. der abschließenden Darstellung der Ergebnisse.

Auch im Rahmen der Fallanalysen der Probenprozesse von Volker Lösch und Laurent Chétouane entstand jeweils ein Analysedokument, in dem der Einzelfall auf Basis der jeweils ausgewählten Kategorien beschrieben und interpretiert wurde. Diese Dokumente flossen ebenfalls in die Theoriebildung und Darstellung der Ergebnisse ein. Die aufgeführte Reihenfolge hatte zeitliche und organisatorische Gründe, die mit verschiedenen Aufgaben des Forschungsprojekts insgesamt sowie zusätzlichen beruflichen Tätigkeiten im Zusammenhang standen. Man kann sicherlich kritisch einwenden, dass ein chronologisch geschlossener Ablauf von Beobachtungs- und Auswertungsphasen günstiger gewesen wäre, jedoch erleichterte diese Reihenfolge durchaus den Auswahlprozess der zu analysierenden Kategorien (vgl. S. 97 ff.).

Nach Abschluss der Einzelfallanalysen wurden ausgewählte Kategorien der drei Einzelfälle miteinander verglichen, wobei es um das Herausarbeiten von Gemeinsamkeiten und Unterschieden ging. Darüber hinaus wurden produktionsspezifische Besonderheiten in den Fokus genommen, die sich einer Vergleichbarkeit entzogen. Dieser Analyse- und Interpretationsprozess gleicht einem Verfahren, das bei Flick als „thematisches Kodieren" beschrieben wird (vgl. Flick 2014, 402 ff.). Hier werden in einem ersten Schritt fallbezogene Analysen und erst im

zweiten Schritt fallübergreifende Vergleiche durchgeführt (vgl. ebd. 407 f.). Dieses Verfahren eignete sich insofern für die vorliegende Untersuchung, als dass durch die Entwicklung einer im Erhebungsmaterial begründeten thematischen Kategorienstruktur für die Fallanalyse und Fallvergleiche die Vergleichbarkeit der Interpretation erhöht werden kann. „Gleichzeitig bleibt das Verfahren jedoch sensibel und offen für die spezifischen Inhalte in Fall und sozialer Gruppe im Hinblick auf den untersuchten Gegenstand." (ebd. 408) Das Verfahren gestaltete sich als ein sehr aufwendiger Prozess, der im Folgenden noch detaillierter beschrieben werden soll. Die Analyse der Probenprozesse begann mit der Kodierung und Kategorisierung der Probenprotokolle und Interviews und führte weiter zu vertieften Fallanalysen, in denen ausgewählte Probensequenzen auch anhand der vorhandenen Audio- und Videoaufnahmen, vorliegender literarischer Dokumente sowie Noten- und Textmaterialien ausgewertet und interpretiert wurden.

3.2.2 Offenes Kodieren

In Anlehnung an die methodischen Hinweise von Emerson et al. (vgl. Emerson et al. 2011, 171 ff.) wurden die Probenprotokolle eines jeweils beobachteten Probenprozesses Zeile für Zeile gelesen, um alle Ideen, Themen und Fragen zu identifizieren und zu formulieren, ungeachtet dessen, wie verschieden und unvereinbar sie schienen. Das genaue Lesen der Probenprotokolle wurde kombiniert mit dem Prozess des analytischen Kodierens, der die Kategorisierung des Textmaterials beinhaltete. Offenes Kodieren zielt darauf ab, einen Text aufzubrechen und zu verstehen sowie das erhobene Datenmaterial in Begriffe zu fassen (vgl. Flick 2014, 388 sowie 392).

> Zu diesem Zweck werden die Daten zunächst zerlegt […]: Aussagen werden in ihre Sinneinheiten (einzelne Worte, kurze Wortfolgen) zergliedert, um sie mit Anmerkungen und vor allem mit „Begriffen" (Kodes) zu versehen […]. (ebd. 388)

Wie detailliert man dabei vorgeht, hängt von der Fragestellung, vom Material, vom persönlichen Stil des Interpreten und von der Phase im Forschungsprozess ab (vgl. ebd. 392). Die von mir erhobenen Probenprotokolle wurden zunächst Zeile für Zeile, später auch abschnittsweise kodiert. Auf diese Weise entstanden zahlreiche Kodes, die im nächsten Schritt gruppiert und kategorisiert wurden.

Im Prozess des offenen Kodierens wurde versucht, unter Berücksichtigung der Fragestellung so viele Themen wie möglich aus dem

Material zu generieren, ungeachtet dessen, ob diese Themen und Kategorien schlussendlich verwendet werden, ob sie relevant sind oder zusammenpassen. Es ging innerhalb dieses Prozesses noch nicht so sehr darum, die Daten zu sortieren, sondern darum, Kategorien zu identifizieren, voneinander zu unterscheiden und zu benennen (vgl. hierzu Emerson et al. 2011, 175 ff.).

Inspiriert durch das Kodieren der Probenprotokolle sowie durch das Lesen der in den Probenprotokollen enthaltenen Anmerkungen und Kommentare, den sogenannten „In-Process-Memos", wurden weitere theoretische Ideen entwickelt und Kommentare verfasst. Emerson et al. bezeichnen sie nach Strauss und Corbin als sogenannte „Code Memos" (vgl. ebd. 185).

> While the fieldworker should try to read and code all fieldnotes, he may turn from the coding to writing memos at any time, seeking to get ideas and insights down on paper when they occur. He may also reread in-process memos, abandoning some, while revising and elaborating others in light of subsequent observations and the insights generated by coding. We encourage writing memos about as many ideas, issues, and leads as possible. While some of these ideas reflect concerns and insights that the fieldworker brings to the reading, others grow out of reengaging the scenes and events described in the fieldnotes. (ebd. 185 f.)

Das Ergebnis des offenen Kodierens war für jeden Probenprozess eine Liste mit vergebenen Kodes und Kategorien, „ergänzt um die zur Erläuterung und inhaltlichen Definition von Kodes und Kategorien angelegten Kodenotizen und eine Vielzahl von Memos, die Auffälligkeiten im Material und für die zu entwickelnde Theorie relevante Gedanken enthalten" (Flick 2014, 392). Diese Liste enthält viel mehr Kategorien und Kodes, als in der weiterführenden Analyse verfolgt werden konnten. Der nächste Schritt bestand in der Auswahl von Schlüsselkategorien. Insbesondere Kategorien, die für die Fragestellung besonders relevant erschienen oder die in den Beobachtungsprotokollen aller drei Probenprozesse identifiziert werden konnten, wurden ausgewählt und weiterverfolgt. Jedoch gab es auch Kategorien, die produktionsspezifisch ausgewählt wurden.

3.2.3 Fokussiertes Kodieren

Das fokussierte Kodieren zielt darauf ab, Kategorien, die im Prozess des offenen Kodierens entstanden sind, zu verfeinern und zu differenzieren.

Dieser Prozess wird bei Flick in die zwei Phasen des „axialen Kodierens" (vgl. Flick 2014, 393) und des „selektiven Kodierens" (vgl. ebd. 396) unterteilt, soll hier jedoch in Anlehnung an Emerson et al. als „fokussiertes Kodieren" bezeichnet werden (vgl. Emerson et al. 2011, 191 ff.).

Aus einer Vielzahl entstandener Kategorien wurden diejenigen ausgewählt, deren weitere Ausarbeitung vielversprechend erschien bzw. die auch einen Vergleich aller drei Probenprozesse ermöglichten. Hierfür wurden die Probenprotokolle eines jeweiligen Probenprozesses nochmals gelesen, Schlüsselkategorien festgelegt und Textpassagen dementsprechend zugeordnet. Analytisch interessante Themen wurden ausgearbeitet, Beziehungen zwischen einzelnen Kategorien und ihren Kodes hergestellt sowie neue Themen und neue Beziehungen zwischen diesen Themengebieten entdeckt.

Die Auswahl bestimmter Kategorien erfolgte nicht nach dem Zufallsprinzip, sondern stellte eine gezielte, thematische Entscheidung dar. Sie orientierte sich hauptsächlich an der allgemeinen Fragestellung sowie an Fragen, wie:

– Für die Erarbeitung welchen Textes bzw. welcher Szene gibt es aufschlussreiche, dichte Mitschriften und Aufnahmen?
– Welche Probensequenzen eignen sich für eine Rekonstruktion?
– Welche beobachteten Ansätze der Texterarbeitung weichen ab von mir bekannten, in der Literatur beschriebenen methodischen Ansätzen?
– Welche beobachteten und dokumentierten Ansätze bringen Spiel- und Sprechweisen hervor, die sich nicht einer realistischen Spielpraxis zuordnen lassen?
– Wo lassen sich Parallelen im Vergleich der drei Produktionen erkennen, inwieweit sind gerade die Unterschiede interessant?

Verallgemeinernd kann gesagt werden, dass sich die Auswahl der vertieft zu analysierenden Kategorien an der Erarbeitung von Szenen orientierte, die mit traditionellen Texterarbeitungsansätzen sowie Praktiken einer realistischen Figurendarstellung brechen. Fokussierten die Beobachtungsphasen noch Texterarbeitungsweisen und ihre Entstehungsformen im Allgemeinen, wurden für die Analyse Beispiele ausgewählt, die als typisch gelten konnten für einen „performativen Umgang mit Texten und gesprochener Sprache". Es muss jedoch erwähnt werden, dass die Definition für einen performativen Umgang mit Texten und gesprochener Sprache nicht bereits im Vorhinein gegeben war, sondern als theoretischer Ansatz erst im Laufe des Auswertungsprozesses herausgearbeitet wurde. Hier folgte der Analyseprozess den Grundsätzen der Grounded Theory, die Analyseprozesse von Anfang an einbezieht und auch das

Sampling, d. h. die Auswahl von Analysematerial und Kategorien, immer wieder zu den Daten zurückführt bzw. mit neu zu erhebenden Daten abgleicht. Insofern ist zuvor aufgeführte Reihenfolge der Beobachtungs- und Auswertungsphasen der einzelnen Probenprozesse nicht nur kritisch zu betrachten. Sie führte durchaus zu einer erleichterten Kategorienauswahl.

Im Laufe des Auswertungsprozesses kristallisierte sich eine Kernkategorie heraus, die mit der Formulierung „performative Ansätze der Textarbeit“ umschrieben wurde. Diese Kernkategorie lag einerseits in der allgemeinen Fragestellung begründet, wurde aber gegenstandsbezogen spezifiziert. Weitere relevante Kategorien wurden mit dieser Kernkategorie in Beziehung gesetzt und für eine tiefergehende Analyse ausgewählt.

Für das Erkennen von Mustern sowie das In-Beziehung-Setzen von Kodes und Kategorien war das Hin- und Herspringen zwischen induktivem und deduktivem Denken kennzeichnend. Während das induktive Denken das Entwickeln von Begriffen, Kategorien und Beziehungen aus dem Text impliziert, werden im Rahmen eines deduktiven Denkens gefundene Begriffe, Kategorien und Beziehungen am Text überprüft, und zwar an anderen Textpassagen als denjenigen, aus denen sie entwickelt wurden (vgl. Flick 2014, 394). Dies geschah zum einen im Rahmen einer Fallanalyse, zum anderen fallübergreifend, indem gefundene Kategorien eine thematische Struktur für die nächste Fallanalyse ergaben. An folgender thematischer Struktur orientierten sich schließlich sowohl die Fallanalysen als auch später die fallübergreifenden Vergleiche:

- Inszenierungsspezifisches/Konzeptionelles
- Textgrundlagen
- Performative Ansätze der Textarbeit
- Erscheinungsformen (Spiel- und Sprechweisen)
- Dimensionen und darstellerische Möglichkeiten performativer Texterarbeitungsverfahren und ihrer Erscheinungsformen
- Anforderungen an die Schauspielerinnen und Schauspieler

Diese fallübergreifenden Kategorien beinhalteten fallspezifische Unterkategorien und Kodes, die in einer vertieften Analyse differenziert betrachtet und ausgearbeitet wurden. Im Zusammenhang damit stand das Schreiben sogenannter „integrativer Memos“ (vgl. Emerson et al. 2011, 193). Hierbei galt es, theoretische Verbindungen zwischen kodierten Probenprotokollauszügen und den abstrakten Kategorien, die sie einschließen, herzustellen. Weiterhin wurden vorangegangene „In-Process-Memos“ und „Code Memos“ neu geordnet und überarbeitet, um Themen und Fragestellungen herauszufiltern, die mehrere dieser Memos durchziehen (vgl. ebd.).

> Theoretische Memos gründen sich auf die erwähnten Codenotizen und auf übergreifende Zusammenhänge, die der Forscher Schritt für Schritt erkennt. Das Schreiben von theoretischen Memos fördert eine Distanzierung von den Daten und trägt dazu bei, über eine nur deskriptive Arbeit hinauszugelangen (Motto: „Stop and memo!“). Die Memos können im Verlauf der Auswertung Ausgangspunkte für die Formulierung des Endmanuskripts werden. Theoretische Memos werden von Anfang an geschrieben und beständig überarbeitet (theoretical sorting). Arbeiten im Team mit Kollegen verhindert Einseitigkeiten und kann den Erkenntnisprozess beschleunigen, weshalb sich die Arbeit mit einer Forschergruppe und (Forschungs-) Supervision bewährt hat. (Böhm 2013, 477)

Die in diesem Zitat beschriebenen Arbeitsschritte wurden auch innerhalb meines Analyseprozesses durchlaufen. Für jeden einzelnen Probenprozess wurde ein sogenanntes Analysedokument angefertigt, in dem ausgewählte Kategorien auf Basis des Datenmaterials vertieft analysiert, d. h., interpretiert und mit theoretischen Ausführungen in Verbindung gebracht wurden. Diese Analysedokumente wurden mit der Forschungsgruppe diskutiert, immer wieder überarbeitet und bildeten schließlich die Grundlage für das Verfassen des Endmanuskripts.

Die Art und Weise des Kodierens und Kategorisierens änderte sich im Verlauf des Auswertungsprozesses der drei Probenbeobachtungen. Während das offene Kodieren im Rahmen der Probenprozessanalyse von Volker Lösch noch handschriftlich stattfand und die Kodes und Kategorien an den Rand der entsprechenden Passagen direkt ins Probenprotokoll geschrieben und parallel dazu auf einem gesonderten Blatt notiert wurden, nutzte ich für das fokussierte Kodieren dieses Probenprozesses das Audiotranskriptionsprogramm „f4analyse“ (vgl. Internetquelle 9). Nachdem ich dieses Computerprogramm kennengelernt hatte, wurden auch die beiden anderen Probenprozesse mittels dieses Programms kodiert und kategorisiert.

Das Programm ermöglichte eine zeitsparende und übersichtliche Auswertung der Probenprotokolle. Einzelne Segmente eines Probenprotokolls konnten per Mausklick einem Kode bzw. einer Kategorie zugeordnet werden. Die Kategorien und ihnen zugeordnete Kodes wurden automatisch farblich differenziert und in einer Übersicht angeordnet. Weiterhin konnten Kommentare und Memos in eine jeweilige Probenprotokollsequenz eingefügt werden. Für einen Kode konnten die betreffenden Passagen der Probenprotokolle sofort zusammengeschnitten werden, sodass alle relevanten und als zum jeweiligen Kode gehöri-

gen Textteile im Überblick erschienen und als Dokument gespeichert werden konnten. Ebenso konnten alle Memos bzw. Kommentare einfach zusammengestellt werden. Die Auswertung gestaltete sich mithilfe dieses Programms wesentlich übersichtlicher und effizienter als die handschriftliche Kodierung der Probenprotokolle.

Die Phasen des offenen und fokussierten Kodierens sind nicht streng getrennt voneinander zu betrachten. Sie stellen „verschiedene Umgangsweisen mit textuellem Material dar, zwischen denen der Forscher bei Bedarf hin und her springt und die er miteinander kombiniert" (Flick 2014, 387 f.). Im Übrigen wurden nicht nur die Probenprotokolle kodiert und kategorisiert, sondern auch die vier Interviews. Die auditiv aufgezeichneten Interviews wurden zunächst transkribiert und dann mittels des beschriebenen Verfahrens kodiert und kategorisiert. Für die Transkription der Interviews wurde ebenfalls das Audiotranskriptionsprogramm „f4analyse" zu Hilfe genommen, wobei sich insbesondere das variabel verstellbare Sprechtempo ohne Tonhöhenveränderung, der automatische Rücksprung auf die letzten Worte der gerade transkribierten Passage, die automatische Sprecherwechselmarkierung und das Einfügen von Zeitmarken am Ende jedes Absatzes als nützlich erwiesen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass dem Textmaterial der Probenprotokolle und transkribierten Interviews im Prozess des Kodierens und Kategorisierens Begriffe bzw. Kodes zugeordnet wurden, „die zunächst möglichst nahe am Text und später immer abstrakter" (Flick 2014, 388) formuliert wurden. Derartige Begriffe wurden zu Kategorien zusammengefasst und Beziehungen zwischen den Kodes und Kategorien hergestellt (vgl. ebd.). Dabei wurden Eindrücke, Assoziationen, Fragen, Ideen etc. während des gesamten Prozesses in Form von Kodenotizen notiert (ebd.). Bestimmte Kategorien wurden schließlich ausgewählt und Belege aus den Probenprotokollen, Memos und Interviews zugeordnet. Die Probenprotokolle und Interviewaussagen wurden dabei in ihrer Struktur aufgelöst und neu strukturiert (vgl. ebd. 419). In Anlehnung an die Methode des thematischen Kodierens wurden zunächst Fallanalysen erstellt, die dann im zweiten Schritt auf eine Vergleichsebene gebracht wurden. Hierfür wurden fallübergreifende Kategorien analysiert ebenso wie produktionsspezifische belassen.

Im Gegensatz zu deduktiven Vorgehensweisen, denen eine Theorie zugrunde liegt, die anhand der Daten belegt oder widerlegt werden soll, ist diese Form der Forschung daran interessiert, anhand der erhobenen Daten eine Reihe von Themen und ausführlichen Analysen hervorzubringen, immer in Bezug zur empirischen Welt, die untersucht wurde. Dieser offene Prozess bedeutet jedoch nicht, dass existierende Theorien

ignoriert wurden. Theoretische Vorannahmen und Interessen flossen in jeder Phase des Schreibens mit ein, sie beeinflussten sämtliche Entscheidungen. In Anlehnung an Emerson et al. kann der Auswertungsprozess als ein reflektierendes Wechsel- bzw. Zusammenspiel von Theoriebetrachtung und Datenauswertung angesehen werden (vgl. Emerson et al. 2011, 197 f.).

In die Analyse und Interpretation des Datenmaterials flossen selbstverständlich nicht nur die als Texte vorliegenden Probenprotokolle und transkribierten Interviews ein, sondern sämtliche während der Probenbeobachtungen erhobenen, schriftlichen Dokumente wie Stückvorlagen, literarische oder nicht-literarische Texte, Textfassungen und Notenpartituren. Zudem wurden ausgewählte Probensequenzen, die als Audioaufnahme aufgezeichnet vorlagen, nachgehört, transkribiert und flossen in die Analyse ein. Aussagen der Probenbeteiligten oder einzelne Arbeitsschritte konnten auf diese Weise rekonstruiert werden. Darüber hinaus wurden die Audioaufnahmen, insbesondere aber auch die Videoaufnahmen, die von jeder Inszenierung vorliegen, für weiterführende inszenierungsanalytische und teilweise auch aufführungsanalytische Ansätze genutzt. Darauf soll im Folgenden näher eingegangen werden.

3.3 Aufführungs- und inszenierungsanalytische Ansätze

Laut Fischer-Lichte werden Methoden der Aufführungsanalyse immer dann eingesetzt, wenn es um Fragestellungen geht, die sich unmittelbar auf Vorgänge und Ereignisse beziehen, die während einer Aufführung geschehen (vgl. Fischer-Lichte 2010, 93). Analog dazu ließe sich behaupten, dass eine Probenprozessanalyse an den Vorgängen und Ereignissen einer Probe ansetzt. Endproben gestalten sich meist als sogenannte Durchlaufproben, d. h., sie sind stark dadurch charakterisiert, dass sie den Durchlauf einer während des Probenprozesses entwickelten Inszenierung enthalten, der ohne Unterbrechung „durchgespielt“ wird. Eine Durchlaufprobe arbeitet sozusagen auf den Aufführungsmoment hin. In diesem Sinn spielen auch aufführungs- und inszenierungsanalytische Ansätze im Rahmen einer Probenprozessanalyse eine Rolle, nämlich dann, wenn es um die Bedeutung von szenischen Abläufen und Erscheinungsformen und deren Wirkung geht. Berücksichtigt eine Probenprozessanalyse auch das Inszenierungsergebnis und beschreibt hervorgegangene Spiel- und Sprechweisen, wie im Fall der vorliegenden Untersuchung, kann sie auf etablierte Methoden der Aufführungs- und Inszenierungsanalyse zurückgreifen.

Laut Balme sollten Inszenierungs- und Aufführungsanalyse nicht grundsätzlich streng getrennt voneinander behandelt werden, „denn beide sind Bestandteil einer komplexen Wechselbeziehung“ (Balme 2003, 83). Auch Fischer-Lichte weist darauf hin, dass es eine Inszenierungsanalyse in „Reinform“ nicht geben kann, da eine Inszenierung dem Analysierenden nur als Aufführung zugänglich ist und die Konstitution von Bedeutungen von den beobachtbaren Reaktionen der Zuschauer/-innen und der Wirkung, die sie im Analysierenden auslösen, abhängig ist (vgl. Fischer-Lichte 2010, 88). Hingegen gehen Weiler/Roselt davon aus, dass zwar jede Aufführungsanalyse immer auch eine Inszenierungsanalyse ist, sofern sie die szenischen Abläufe auf einer Bühne zu den Wahrnehmungen und Erfahrungen eines Publikums in Bezug setzt, jedoch eine Inszenierungsanalyse nicht notwendig aufführungsbezogene Aspekte berücksichtigen muss. Szenische Elemente und ihre Arrangements lassen sich auch untersuchen, ohne konkrete Aufführungserlebnisse zu bedenken (vgl. Weiler/Roselt 2017, 59).

Von dieser Unterscheidung ging auch die im Rahmen der vorliegenden Studie durchgeführte Analyse inszenierungsbezogener Aspekte aus. Erkenntnisse hinsichtlich einzelner Texterarbeitungsschritte oder in Bezug auf den Entstehungsprozess bestimmter Spiel- und Sprechweisen konnten anhand der beschriebenen textanalytischen Verfahren gewonnen werden. Inszenierungsanalytische Auswertungsansätze dienten mir zur Untersuchung konkreter Inszenierungsstrategien. Grundlage hierfür bildeten sämtliche schriftlich erhobene Dokumente sowie die Audio- und Videoaufnahmen. Aber auch aufführungsanalytische Ansätze spielten eine Rolle, beispielsweise wenn es um die Beschreibung von Wirkungen bestimmter Erscheinungsformen ging oder um, wie Fischer-Lichte es nennt, „energetische Felder“ (vgl. Fischer-Lichte 2010, 82), die auch während einer Probe entstehen konnten.

Derartige „energetische Felder“ können nicht nur zwischen Akteur/-innen und Zuschauer/-innen im Verlauf einer Aufführung gebildet werden, sondern auch im Verlauf einer Probe. Sie werden für die an einer Probe Beteiligten als Erfahrung spürbar und können in einer Analyse berücksichtigt werden. Während sich solche Erfahrungen und Wirkungen einer medialen Dokumentation entziehen und lediglich beschreibbar sind, lassen sich inszenierungsbezogene Aspekte unter Einbezug von Videoaufzeichnungen sehr gut ermitteln (vgl. Weiler/Roselt 2017, 59).

Grundlage der teilnehmenden Beobachtung einer Probe ist die Wahrnehmung des Probengeschehens. Dabei geht es weniger um die Erfahrungen der teilnehmenden Beobachterin als vielmehr um die

Erfahrungen, welche die aktiv an der Probe Beteiligten machen. Dennoch wurden auch die während des Probenprozesses entstandenen Erscheinungsformen und ihre Wirkungsweisen innerhalb der Analyse berücksichtigt, die zunächst nur auf Basis des eigenen subjektiven Eindrucks der Analysierenden beschrieben werden konnten. Diese wurden jedoch in einen Zusammenhang mit den Intentionen der Regisseurin oder des Regisseurs bzw. der Schauspielerinnen und Schauspieler gebracht. Im Gegensatz zu einer Aufführungsanalyse vermag eine Probenprozessanalyse die Absichten und Motivationen eines Ensembles in die Analyse einzubeziehen. Hieraus ließen sich dann Dimensionen und darstellerische Möglichkeiten bestimmter Texterarbeitungsansätze und ihrer Erscheinungsformen ableiten.

Erfahrungen stehen mit Bedeutungen in einem engen Zusammenhang (vgl. Fischer-Lichte 2010, 83). Insofern werden im Rahmen einer Aufführungs- bzw. Inszenierungsanalyse stets zwei Perspektiven eingenommen, die als phänomenologisch und semiotisch bezeichnet werden (vgl. ebd. 88). Während bei einem phänomenologischen Analyseansatz die Wechselwirkung von Erscheinungsweise, Wahrnehmung und Erfahrung im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, widmen sich semiotische Ansätze der Erzeugung von Bedeutung (vgl. Fischer-Lichte 2010, 83 f.). „In dieser Perspektive wird alles, was wahrgenommen wird, als ein Zeichen gedeutet [...].“ (ebd. 84) Werden beide Perspektiven eingenommen, so geht es einerseits darum, szenischen Vorgängen eine Deutung zu geben, andererseits auch, die Wirkung zu beschreiben, die ein szenischer Vorgang auf die Analysierende bzw. auf die Zuschauerinnen und Zuschauer hatte.

Auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung stützte ich mich sowohl auf semiotische als auch auf phänomenologische Analyseansätze. Dabei wurden aufführungsanalytische Ansätze nicht für die Analyse von Aufführungen im eigentlichen Sinn genutzt, sondern vor allem für die Analyse der Durchläufe und Hauptproben gegen Ende eines jeweiligen Probenprozesses. Während sich im Moment der Probe beobachtete und dokumentierte Wirkungen und Wahrnehmungen eines aufführungsanalytischen Ansatzes bedienten, kamen im Rahmen der Analyse von Erscheinungsformen auf Basis der Audio- und Videoaufzeichnungen während des Auswertungsprozesses hauptsächlich inszenierungsanalytische Ansätze zum Einsatz. Hier ging es um das Herausarbeiten der während eines jeweiligen Probenprozesses entstandenen Erscheinungsformen, d. h. der Spiel- und Sprechweisen, deren Wirkungen und deren Bedeutungen.

Wirkungen und Bedeutungen können nur auf Basis eines subjektiven Interpretationsrahmens beschrieben werden. Jedoch wurden subjektive

Wirkungen und die von mir zugeschriebenen Bedeutungen stets mit den vier Mitgliedern meiner Forschungsgruppe diskutiert und evaluiert. Darüber hinaus fanden im Rahmen der Analyse einzelner Proben- und Inszenierungssequenzen, in denen die Erscheinungsweise gesprochener Sprache auf der Bühne fokussiert wurde, auditive Analysen statt. Für die auditiven Analysen wurde mit einer Kontrollhörerin gearbeitet, die als Sprechwissenschaftlerin ebenfalls über die Fähigkeit des analytischen Hörverstehens im Sinne eines funktionellen Hörens (vgl. S. 89 ff.) verfügt. Auf diese Weise wurden subjektive Höreindrücke objektiviert.

Am Ende des Analyseprozesses der drei beobachteten Probenprozesse stand das Verfassen der vorliegenden Schrift. Für das Manuskript wurden weitaus weniger Themen verarbeitet, als das erhobene Datenmaterial zur Verfügung stellte. Der Schreibprozess war in diesem Sinn stark geprägt von einer Themenauswahl, die von fachlichem und persönlichem Interesse ist. Die Studie ist in ihren empirischen Teilen analytisch nach Themen aufgebaut und konstruiert sich aus ausgewählten Auszügen der Probenprotokolle, analytischen Kommentaren sowie theoretischen Ausführungen. Zwar wurden während des Auswertungsprozesses Einzelfallanalysen durchgeführt, das Ziel war jedoch nicht primär eine Darstellung der Einzelfälle, sondern eher das Herausarbeiten von Texterarbeitungsansätzen, die als typisch für das zeitgenössische Theater gelten können bzw. die als „performative Ansätze der Textarbeit“ definiert werden sollten. Die beschriebenen Ansätze können nicht als statistisch repräsentativ betrachtet werden, jedoch als typisch für den herausgearbeiteten theoretischen Ansatz eines performativen Umgangs mit Texten und gesprochener Sprache. Die Ergebnisse sind insofern generalisierbar, als dass sie sich auf ähnliche Gegenstände übertragen lassen. Es werden nun im Folgenden einzelne Aspekte der Probenprozessanalysen vorgestellt und als Ergebnisse der Untersuchungen präsentiert.

KONZEPTIONELLE UND INSZENATORISCHE ASPEKTE DREIER PROBENPROZESSE

> Egal ob Leseprobe des Textes in verteilten Rollen, Erläuterung einer ersten Rollenkonzeption, inhaltliche Analyse des Textes, Diskussion möglicher Interpretationen oder Vorstellung des Grundkonzepts der Inszenierung – immer geht es um ein Aushandeln von Deutungshoheit über den folgenden Prozess des Inszenierens und um die Etablierung einer Form der Zusammenarbeit. (Matzke 2012, 191)

Das folgende Kapitel stellt ausgewählte konzeptionelle und inszenatorische Aspekte der drei teilnehmend beobachteten Probenprozesse vor und verfolgt dabei drei Ziele: Zum einen sollen die Informationen das Verständnis und die Einordnung inhaltlicher Zusammenhänge der jeweiligen Produktion erleichtern. Zum zweiten geht es um eine Fokussierung der Situations- und Figurenkonzepte der drei Produktionen und die Frage, welche konzeptionellen Ideen diesbezüglich bereits festgelegt waren. Schließlich führt ein Vergleich dieser Aspekte exemplarisch zur Bestimmung einer performativen Situationsanordnung im zeitgenössischen Theater.

Die Darstellung der konzeptionellen Aspekte lässt sich dabei nicht vom gesamten Probenprozess trennen, denn auch in dessen Verlauf werden immer wieder konzeptionelle Entscheidungen getroffen. Insofern fließt in die Ausführungen dieses Kapitels nicht nur die Analyse der Vorbesprechungen und Konzeptionsproben ein, sondern jeweils der gesamte Inszenierungsprozess.

Vorangestellt sei die Bemerkung, dass es im Rahmen der Probenprozesse von Volker Lösch und Claudia Bauer eine übliche Konzeptionsprobe mit der Vorstellung eines Grundkonzepts gab, hingegen im Rahmen des Workshops von Laurent Chétouane nicht. Dies ist sicherlich zum einen mit den Rahmenbedingungen und der institutionellen Anbindung der drei Produktionen zu begründen, zum anderen eröffnen sich hier bereits unterschiedliche Arbeitsweisen in Bezug auf eine Konzeption. Insbesondere innerhalb der Probenarbeit von Laurent Chétouane finden Gespräche über konzeptionelle Aspekte der Produktion und darüber hinaus über ein Verständnis von Theater allgemein während des gesamten Probenzeitraums statt. Das Gespräch nimmt hier als methodischer Bestandteil seiner Arbeitsweise einen wichtigen Stellenwert ein.

1 Konzeptionelle Aspekte der Probenarbeit von Laurent Chétouane im Rahmen des Workshops „Shakespeare-Sonette“ an der Hochschule der Künste Bern

1.1 Zusammensetzung des Ensembles und Themenfindung

Während knapp fünf Wochen fand vom 7. Oktober bis 8. November 2013 an der Hochschule der Künste Bern ein Workshop des französischen Regisseurs und Choreografen Laurent Chétouane mit Studierenden des Masterstudienganges Scenic Arts Practice/Performative Künste (heute: Expanded Theater) des Studienbereichs Theater zum Thema Shakespeare-Sonette statt. Diese Arbeit war die erste von insgesamt drei Probenprozessen, die ich im Rahmen des Forschungsprojekts „Methoden der sprechkünstlerischen Probenarbeit im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater“ beobachtet habe. Neben dem Regisseur waren an besagtem Workshop zwölf Master-Studierende, darunter zwei Frauen und zehn Männer, ein Regieassistent sowie meine Person als teilnehmende Beobachterin beteiligt. Die Studierendengruppe war insofern heterogen zusammengesetzt, als dass sie aus Teilnehmenden mit unterschiedlichen Herkunftsdisziplinen bestand. Im Masterstudiengang des Studienbereichs Theater der Hochschule der Künste Bern werden nicht nur Schauspielstudierende ausgebildet, sondern auch Studierende mit den Herkunftsdisziplinen Tanz, Musik, Performance, Dramaturgie, Regie, Theaterwissenschaft u. a. In diesem Fall bestand die Gruppe aus sieben Studierenden mit einem Bachelor-Abschluss in Schauspiel, einem Studierenden mit einem Regieabschluss, einer Tänzerin, einem Bewegungskünstler, einem Theaterwissenschaftler und einem Grafiker mit Performanceerfahrung. Zudem war die Gruppe international zusammengesetzt, was dem Umstand entspricht, dass Laurent Chétouane in der Theaterpraxis zumeist interdisziplinär und mehrsprachig arbeitet. Viele seiner Produktionen sind von der Zusammenarbeit zwischen Tänzer/-innen, Schauspieler/-innen und Musiker/-innen aus unterschiedlichen Nationen gekennzeichnet.

Angekündigt ist der Kurs als eine Projektentwicklung mit dem Titel „Antigone/Ödipus – Hölderlin“. Zunächst gibt es die Idee einer Auseinandersetzung mit den beiden Sophokles-Tragödien in der deutschen Übersetzung von Friedrich Hölderlin. Während eines ersten gemeinsamen Treffens des Regisseurs mit den Studierenden im September 2013, vor dem eigentlichen Probenbeginn, teilt der Regisseur der Studierendengruppe jedoch mit, dass die Beschäftigung mit dem Textmaterial der Sophokles/Hölderlin-Tragödien nicht festgesetzt sei. Neben den Stü-

cken *König Ödipus* und *Antigone* stellt er zwei weitere Möglichkeiten zur Disposition: die *Johannes-Passion* von Johann Sebastian Bach sowie die Sonette von William Shakespeare. Auffällig ist, dass alle drei Themen bzw. Stoffe von ihm in der nächsten Zeit bearbeitet und an Theatern inszeniert werden sollten.[1] Insofern lässt sich vermuten, dass die Arbeit mit den Studierenden für ihn eine gewisse Art von Werkstattcharakter hatte.

Das zweitägige Vortreffen erfüllt den Zweck einer Konzeptionsprobe, ohne dass eine Konzeption der vorausliegenden Produktion vorgelegt wird. Für Chétouane geht es darum, die Studierenden kennenzulernen und einige seiner Arbeitsprinzipien vorzustellen. Er beschreibt, dass er in der vergangenen Zeit vor allem als Choreograf gearbeitet hat, mit der Abwesenheit des Wortes. Mit dem Workshop will er sich nun wieder dem gesprochenen Wort auf der Bühne widmen. Er vermittelt seine Ansicht, dass die Worte und Texte nicht den Schauspielerinnen und Schauspielern gehören, sondern allenfalls dem Autor. „Eure Sprache ist nicht eure Sprache, sie ist angelernt", so Chétouane (vgl. Kiesler, Feldnotiz 2013-09-10). „Nichts vorbereiten, nicht wissen, was kommt, auch nicht spielen, dass man nichts weiß." – „Was bleibt? Was ist der Rest, wenn ein Schauspieler vor einem Publikum nicht schon vorher weiß, was er tut?" – „Sich vor ein Publikum stellen und nichts tun (aber ohne Trotzhaltung). Hier fängt Präsenz an. Was ist das überhaupt?" (ebd.) – Diese und ähnliche Aussagen trifft Chétouane, um seine Arbeitsweise vorzustellen.

Weiterhin zeigt er eine Videoaufzeichnung seiner choreografischen Arbeit *15 Variationen über das Offene,* neben *M!M* und *BACH/PASSION/JOHANNES* ein Teil seiner „Zusammensein-Trilogie" (vgl. Internetquelle 1, 2014). Mit dieser Arbeit begann Chétouane, „seine Forschung über das ‚Offene'", auf der Suche nach „Spuren der Toleranz, der Öffnung und der Pluralität" (vgl. ebd.). Diese Forschungsarbeit möchte er auch innerhalb des Workshops gemeinsam mit den Studierenden fortsetzen. Am Ende des zweitägigen Vortreffens trifft Laurent Chétouane gemeinsam mit den Studierenden die Entscheidung, vom ausgeschriebenen Kursthema abzuweichen und die Beschäftigung mit Shakespeare-Sonetten ins Zentrum der Probenarbeit zu stellen. Ziel des Kurses ist keine Inszenierung, sondern das Erfahren und Praktizieren methodischer Aspekte der Arbeitsweise Chétouanes. Dennoch sollte es drei Aufführungen geben, von denen schließlich zwei realisiert wurden.

Die Kernfrage, mit der sich die Arbeit auseinandersetzen möchte, wird vom Regisseur während des Vorgesprächs wie folgt gestellt: „Wie kann man die Sonette von Shakespeare sprechen?" (vgl. Kiesler, Feldnotiz 2013-09-10) Die Fragestellung mutet zunächst sehr simpel an, muss

aber auf der Basis der von Chétouane formulierten pädagogischen Ziele verstanden werden. Um folgende Aspekte geht es ihm:

> – Auseinandersetzung mit untheatralischen Texten, die aber für die Bühne umgesetzt werden sollen, ohne dass man sie „theatralisiert“ bzw. psychologisiert.
> – Auseinandersetzung mit der Frage der Präsenz(en) von Körpern auf der Bühne: Was sieht man, wenn es nicht direkt um Figuren geht? Wie redet man über einen Körper, wenn keine Rolle zu beschreiben ist? Über eine Person auf der Bühne, ohne über Psychologie zu sprechen?
> – Konfrontation mit der Kontingenz, der Beliebigkeit der Entscheidung, die ein Performer auf der Bühne trifft. Kann das Theater eine Pluralität transportieren statt immer eine Interpretation, die die Vielfalt und den Reichtum des Denkens immer reduziert? Anders formuliert: Wie kann man mehrere Inhalte gleichzeitig entstehen lassen?
> – Auseinandersetzung mit einer Sprechart, die einen Text reden lässt, und nicht den Performer.
> – Auseinandersetzung mit der Frage vom Raum: Wie begegnet man einem anderen Körper, der keine Figur ist? Wie lässt man sich vom anderen berühren, vom Unbekannten beeinflussen, führen? Was wieder auf die Frage der Kontingenz zurückwirft. Wie trifft man Entscheidungen, wenn man dem Unbekannten folgen muss?
> – Poesie spielen: Wie öffnet man einen Raum für die poetische Form, damit sie sich auf der Bühne entfalten kann und dem Performer zeigt, dass sie ihn konstituiert, dass die Sprache eines Textes seinen Körper bestimmt und deutet, bevor er überhaupt eine Interpretation liefern mag? Der Körper des Performers ist immer in Resonanz mit dem Körper des Textes. Ein Teil des Lehrauftrags wird darin bestehen, die Form eines poetischen Textes bewusst werden zu lassen, damit man spürt, wie es den Körper beeinflusst. […] Sie werden dadurch sehen, wohin es führen kann, wenn man sich von der Materialität eines Textes tragen lässt und nicht generell von seiner direkten Deutung. (Chétouane in: Kiesler, Materialiensammlung 1)

Diese Aussagen heben bereits die Schwerpunkte von Chétouanes Arbeitspraxis hervor, um deren Analyse es in den nachfolgenden Kapiteln u. a. geht. Mit dem Rückgriff auf ein „untheatralisches“ Textmaterial, d. h., auf die Beschäftigung mit Texten jenseits der Dramatik bzw. Theaterliteratur folgt Chétouane dem zeitgenössischen Trend des Theaters, Texte jeglicher Gattung auf die Bühne zu bringen. Jedoch geht es

ihm nicht, wie beispielsweise bei den meisten Romanbearbeitungen, um eine Dramatisierung, Psychologisierung oder Theatralisierung der Texte. Chétouane ist auf der Suche nach einer Sprechart, die den Text selbst sprechen lässt. Es geht um ein Erlebnis mit dem Text, um die Begegnung des Performers bzw. der Performerin mit dem Text. Die Verkörperung einer Figur strebt Chétouane mit seiner Arbeitsweise dabei nicht an, sie ist ein „Nebenprodukt" (vgl. Chétouane in: Internetquelle 2, 2008, 00:03:45). Vielmehr geht es ihm um eine Multiperspektivität und Vielfalt von Bedeutungen im Umgang mit einem Text. Er spricht von „Kontingenz" und greift damit einen Begriff auf, der vor allem in der Philosophie und Soziologie (Niklas Luhmann u. a.) gebräuchlich ist und dort für die Nicht-Notwendigkeit alles Bestehenden, für die prinzipielle Offenheit und Ungewissheit menschlicher Lebenserfahrungen steht.[2]

Kontingenz wird zum Ausgangspunkt in der Beschäftigung mit dem Text und der Präsenz des Körpers auf der Bühne. Nicht um eindeutige Textinterpretationen oder gar um die Identifizierung des Schauspielers oder der Schauspielerin mit dem Text geht es ihm, sondern um das Offenhalten von Bedeutungen, um die Hervorhebung einer Polysemantik auf der Basis der Materialität eines Textes. Es sei ein Unterschied, ob man einen Inhalt „präpariere", wie Chétouane sagt, indem man ihn interpretiert, oder ob ein Inhalt entsteht, weil sich der Schauspieler bzw. die Schauspielerin „im Jetzt" dem Text zur Verfügung stellt und durch diesen bewegt wird, erst nachdem er/sie ihn gesprochen hat (vgl. Kiesler, Materialiensammlung 2). Mit dieser Sichtweise eröffnet Chétouane eine andere Perspektive auf den Umgang mit Texten sowie auf das Sprechen auf der Bühne und irritiert damit ebenso die Verstehensmechanismen der Zuschauerinnen und Zuschauer. Im Zusammenhang damit steht eine veränderte Perspektive im Hinblick auf den Raum.

1.2 Der relationale Raum: situative Aspekte zu einer performativen Spielpraxis

Chétouane kritisiert, dass die Schauspielerinnen und Schauspieler auf deutschsprachigen Bühnen oftmals mit der gleichen Spielweise spielen, unabhängig davon, in welchem Raum sie sich befinden, sei es ein abstrakter oder ein naturalistischer Raum: „Da stimmt doch was nicht." (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-09, 16) Es müsse doch die Frage entstehen, welchen Einfluss der Raum auf das Spiel der Schauspieler/-innen hat. Der Raum präge die Art und Weise, *wie* etwas getan wird, so Chétouane (vgl. ebd.). So will er mit seiner Form das Theater als Begegnungsort und die Spielweise der Schauspielerinnen und Schau-

spieler selbst thematisieren. Wie spielen wir eigentlich? Oder wie schauen wir eigentlich zu? Im Theater stattfindende Prozesse wie das Spiel der Schauspieler/-innen, die Wahrnehmung der Zuschauer/-innen, die Präsenz des Raums werden im Moment der Aufführung thematisiert. Das Symbolische wird dabei infrage gestellt: „Mein Theater verweist auf nichts anderes als das, was da ist. Es ist keine Metapher für etwas." (Chétouane in: LCH_Aufnahme 5, 00:10:09)

Chétouane bricht mit seiner Arbeit bestimmte Wahrnehmungsgewohnheiten, die an das Dispositiv des dramatischen Theaters gekoppelt sind, so auch die Vorstellung des Raums und der Situation. Er entwirft einen sogenannten postdramatischen Raum, der „anstelle des *Nacheinanders* der Darstellung von Räumen, wie sie das dramatische Theater bevorzugt, deren *Nebeneinander* in Szene setzt" (Schuster 2013, 17). Er bricht mit dem Raumkonzept, das den Raum als einen absolut und unveränderlich Seienden deklariert, der bereits *vor* den ihn dann nur noch besetzenden Körpern existiert (vgl. ebd. 39).

> An die Stelle dieser Vorstellung tritt ein relationaler Raumbegriff, der von den Dingen und Körpern und ihren jeweiligen räumlichen Beziehungen ausgeht. Der Raum ist demnach keine an sich existierende Entität, sondern formiert sich immer erst über die Relationen einzelner Orte zueinander. (ebd. 39 f.)[3]

Insofern ist der Raum nicht mehr denkbar unabhängig von den Körpern, sondern nur noch über die „Struktur der relativen Lagen der Körper" (Löw 2001, 34 zit. nach: Schuster 2013, 40), wobei „relativ" hier als „in Beziehung zueinander stehend" verstanden werden muss.

In dieser Vorstellung wird der Raum nicht aus einem gegebenen Absoluten abgeleitet. Er wird als eigenständige Form von Räumlichkeit begriffen, die nur aus sich selbst heraus entwickelt werden kann (vgl. Schuster 2013, 40). Der Raum wird von den Relationen bewegter Körper her gedacht, wobei Körper, Bewegung und Raum voneinander abhängige Größen sind. Zudem wird die Zeit zur immanenten Kategorie eines solchen Raums (vgl. ebd.). Der relationale Raum konstituiert sich also aus den Dimensionen Körper, Bewegung, Raum und Zeit. Folglich gibt es hier nicht „den *einen* einheitlichen und homogenen Raum, sondern eine irreduzible Vielheit je spezifischer Räume, deren Konfiguration vom jeweiligen Betrachter abhängt, der zugleich ihr Konstrukteur ist" (ebd.). In der Vorstellung eines relationalen Raums werden die Darstellerkörper und ihre Bewegungen nicht *in* einem Raum wahrgenommen, sondern als Faktoren, die einen Raum überhaupt erst schaffen (vgl.

ebd.). Wie entsteht nun ein solcher „relationaler“ oder „postdramatischer“ Raum innerhalb der Probenarbeit von Laurent Chétouane?

Wie bereits erwähnt, geht es nicht um eine Theatralisierung der Shakespeare-Sonette. Es wird weder konzeptionell noch im Verlauf des Probenprozesses eine „vorgeschlagene“ (Stanislawski 1999, 57) oder erdachte Situation erfunden und festgelegt, aus der die Äußerungen auf der Bühne entspringen. Die Studierenden erproben die Texte aus einer realen, aktuellen Kommunikationssituation heraus, die zwischen ihnen als Akteur/-innen auf der Bühne und Menschen, die den Akteur/-innen zuschauen, besteht. Diese Situation wird bestimmt durch den Blick der Zuschauenden[4], dem sich die Studierenden, d. h. die Performerinnen und Performer, aussetzen. Sie definiert sich durch die Betonung der Ko-Präsenz zwischen Akteur/-innen und Zuschauer/-innen (auch auf der Probe) und ist durch das Theater als Dispositiv bestimmt:

> Du brauchst schon so eine Situation, die konstruiert ist, d. h., du brauchst ein Dispositiv, […] wo welche blicken und andere sind geblickt. Das ist das Hauptmerkmal des Theaters. (Chétouane in: LCH_Aufnahme 34, 00:14:32-3)

Den Studierenden wird die Verstrickung des Schauspielers bzw. der Schauspielerin in das theatrale Dispositiv bewusst gemacht. Der Raum, in dem die Shakespeare-Sonette gesprochen werden, wird zum Ort der Krise. Man befindet sich zwar auf einer Theaterbühne, spielt aber kein Theater. Der Raum dieser Situation wird nicht mehr als Symbol für eine andere Welt aufgefasst, nicht als Abbildung, sondern als Teil der Welt gedacht, der im Kontinuum des Realen verbleibt (vgl. Schuster 2013, 45). „Bühne und Zuschauerraum stehen sich nicht mehr als Spiegelung gegenüber, sondern sind benachbarte Teile desselben Raums.“ (ebd.) Chétouane löst dabei die Publikums-/Bühnensituation jedoch nicht auf. „Es ist viel radikaler, in der Normalität der Verabredung zu bleiben und darin etwas komplett Unbekanntes zu installieren. Das finde ich wesentlich reizvoller.“ (Chétouane in: Internetquelle 3, 2015)

Innerhalb dieser aktuellen Kommunikationssituation wird sowohl die Situation der Schauspieler/-innen als auch die Situation der Zuschauer/-innen thematisiert. Es wird die Frage aufgeworfen, „was es heißt, ausgestellt zu sein, vor einem Publikum zu stehen und Worte zu sprechen“ (ebd.).

> Ich finde, das Theater läuft zu selbstverständlich vor sich hin. Man muss die Sachen in Frage stellen und untersuchen, muss sie an einen Punkt bringen, an dem sie für eine Zeit nicht mehr funktionieren.

> Mir geht es hier auch um Instabilität. Man muss die Räume wieder instabil machen. Im Moment ist alles viel zu stabil im Theater im Vergleich zur Instabilität der Welt. (ebd.)

Das Ziel für den Schauspieler bzw. die Schauspielerin ist es, sich innerhalb einer real vorhandenen Situation den Zuschauenden auszusetzen, „im Moment zu sein" mit allen im Raum Anwesenden, gemeinsame Präsenz und eine Situation des Erlebens zu konstituieren. Es gilt, im „Jetzt mit dem Text zu werden", sich vom Text im Moment des „Blickens und Geblicktwerdens", wie Chétouane sagt, bewegen und berühren zu lassen (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-23, 55). Diese Situation des gemeinsamen Erlebens entsteht aus der aktuellen Kommunikationssituation zwischen den Schauspieler/-innen und Zuschauer/-innen und eröffnet einen „ästhetischen Raum" (Ritter 2015b, 41). Sie ist Teil einer performativen Spielpraxis, indem sie nicht abbildet, sondern die reale Situation des Theaters spürbar bleiben lässt, gleichzeitig aber assoziative Wirklichkeiten, Erfahrungsräume oder auch eine Überlagerung poetischer und kommunikativer Situationen hervorbringt und dadurch einen „relationalen" bzw. „postdramatischen" Raum konstituiert. Diese sich konstituierende Situation charakterisiert sich durch Offenheit und Emergenz. Sie erfordert die Bereitschaft der Schauspielerinnen und Schauspieler, sich einem unvorhersehbaren Erlebnis auszusetzen und sich dem Text und den Zuschauerinnen und Zuschauern innerhalb einer realen, aktuellen Kommunikationssituation zur Verfügung zu stellen.

1.3 „Der Text spricht, nicht ich!": zum Figurenverständnis von Laurent Chétouane

Die Formulierung „Der Text spricht, nicht ich!" stammt von Laurent Chétouane. So betitelte er seinen Vortrag, den er am 27. Januar 2013 auf der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft hielt, die sich dem Thema „Es gilt das gesprochene Wort – Sprechen auf der Bühne – und über das Theater" widmete (vgl. Kiesler, Materialiensammlung 2). Die Formel zielt auf die Abkopplung des Textes bzw. der Sprache vom sprechenden Subjekt und eröffnet die Perspektive auf ein verändertes Figurenverständnis.

> Normalerweise lernt ihr als Schauspieler, dass das Verhältnis Text-Schauspieler dann die Figur ist, und die Figur […] spricht das. Das Bild der Figur, das wir sehen, was der Schauspieler tut, ist vorrangig gegenüber dem, was gesagt wird. Das wird benutzt, was gesagt wird,

> um eine Figur zu gestalten. Und hier, in dieser Art zu sprechen […] der Text ist vorrangig. Der Text ist vor der Figur. […] Die Schwierigkeit ist, einen fremden Text fremd zu lassen. (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-18, 42)

Chétouane benennt hier den Weg, den ein Schauspieler oder eine Schauspielerin normalerweise geht, sich einen fremden Text anzueignen. Schmidt beschreibt diesen Prozess wie folgt:

> Ist der Text ein Fremdtext, müssen fremde Gedanken untersucht werden. Es gilt herauszufinden, wer mit wem spricht und welche Motive und Absichten sich mit dem Sprechen verbinden. Die Vorgänge im Text werden solange erforscht, bis der Studierende begreift, welche Gedanken und Gefühle sich hinter den Worten verbergen. Wesentliches wird herausgearbeitet, Widersprüche aufgedeckt. Es werden Schwerpunkte im Hinblick auf einen gedanklichen Spannungsbogen gesetzt. Der schauspielerisch gestische Umgang mit dem Text erfordert aber auch eine Klärung der aktuellen Sprechsituation. Wem erzähle ich die Geschichte, welche Motive stecken dahinter, welche Ziele will ich erreichen. Wenn die Studierenden die gedankliche Struktur eines Textes erfasst haben und ihnen klar ist, warum sie fremde Gedanken in Form von Sprache veräußerlichen wollen, wenn sie sich für eine konkrete Haltung entschieden haben, in der sie das tun möchten, kann geschriebener Text lebendig werden. Indem fremder Text in einer aktuellen Kommunikationssituation neu gedacht und erlebt und absichtsvoll verbalisiert wird, entsteht eine schauspielerisch gestische Äußerung. […] Der Text liefert die Informationen, aus denen der Sprecher kraft seiner Phantasie einen Eindruck entwickeln kann, der ihn zu einem Ausdruck führt. (Schmidt 2010, 164 f.)

Die hier beschriebene Aneignung des Textes durch den Schauspieler bzw. die Schauspielerin führt ihn bzw. sie zur Äußerung der darzustellenden Figur. Diesen Prozess vermeidet Chétouane. Der Fremdtext bleibt Fremdtext.

> Man lernt als Schauspieler, einen Text so lange zu kauen, bis er einem gehört, was dann von der Kritik mehr oder weniger oft gelobt wird. „Klingt, als ob die Person das gerade sagt.“ Und hier muss es so eine Distanz bleiben, wo du letztendlich merkst, dein Text ist auch ein fremder Text, weil es [b]ist nicht du, der spricht. Das ist wieder

> Theorie, die man im Programmheft liest, aber das ist ein „Es“, das spricht. Ich finde den Satz von Foucault ganz toll: „Es ist die Sprache selbst, die spricht, nicht das Subjekt“. In dieses Verhältnis gilt es zu kommen, dass während man einen Text entfaltet, dass man merkt in dem Moment der Entfaltung, der Text spricht und macht dich sprechen. (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-18, 42)

Die Art und Weise, wie ein Text gesprochen wird, findet in der Produktion von Chétouane weder geplant statt, noch wird sie inszeniert. Die Studierenden verwandeln sich nie ganz in eine Figur, vielmehr müssen sie sich dem Text immer wieder neu aussetzen. Es geht „um Körper, die noch nicht zur Figur geworden sind, und um einen Text, der seine Herkunft woanders als in diesen Körpern hat und doch vom Ort dieser Körper aus den Zuschauern dargeboten wird“ (Schuster 2013, 207).

Der Text ist für Chétouane „das schon Festgeschriebene“. Der Text bestimmt, was mit den Spieler/-innen oder Figuren passiert. Er „muss ganz genau genommen werden, er ist letztendlich das Gesetz“. In diesen Aussagen verbirgt sich die Annahme Chétouanes, der Mensch sei Teil eines Ganzen, der sich durch das Außen konstituiert und sich mit ihm in Beziehung setzt. Dahinter steht eine „ganze philosophische Dimension“ und die Frage: „Wie lebt man zusammen?“ Chétouane untersucht und thematisiert im und durch Theater eine utopische Art, „wie Menschen zusammen sich arrangieren wollen“ (Chétouane in: LCH_Aufnahme 24, 00:18:00-00:21:24). Es geht ihm um das „mit“ und um das „dazwischen“ (vgl. Internetquelle 3, 2015).

> Mir geht es eher um eine Art Sternenkonstellation, die entsteht, indem man Verbindungen zieht zwischen verschiedenen Punkten. Eine offene Konstellation. Es geht darum, sich als eine Konsequenz zu verstehen, von etwas Äußerem, das einen beeinflusst. Mir ist es wichtiger, sich als ein „dazwischen“ zu verstehen, als sich allein als eine geschlossene Entität oder einen geschlossenen Körper, der zwar in Kommunikation mit anderen draußen tritt, aber immer selbst Zentrum bleibt. (Chétouane in: Internetquelle 3, 2015)

Das geschlossene Subjekt, „das für sich existiert, das für sich entscheidet“, wird damit in Frage gestellt. „Es geht um Vertrauen letztendlich, im Anderen.“ (Chétouane in: LCH_Aufnahme 24, 00:23:57-00:25:03)

> Man muss schon seine Eitelkeit ganz schön runterschlucken, akzeptieren, dass es nicht um dich geht. Das ist wahnsinnig schwer. […]

> Ich will, dass man sich damit auseinandersetzt. Auf der Bühne zu sein, zu sehn, es geht um den anderen, nicht um mich. (ebd. 00:22:02)

Innerhalb der Probenarbeit mit dem Text geht es nicht um das Entwickeln von gedanklichen Bögen. Die Schauspielerinnen und Schauspieler sollen während des Sprechens nicht wissen, wohin ein Gedanke geht bzw. wohin sie ein Gedanke treibt. Sie sollen nicht vorgeben, einen Text verstanden zu haben, sondern sich ihm immer wieder neu zur Verfügung stellen (vgl. Kiesler, Materialiensammlung 2). „Ich mag nicht einen Menschen sehen, der auf der Bühne was beherrscht und zeigt, dass er es beherrscht und dadurch in einer sicheren Position ist uns gegenüber." (Chétouane in: Interview 1, 15) Wichtig sind die Erfahrungsräume, die sich zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum, ausgelöst durch das Sprechen des Textes, eröffnen. In Chétouanes Produktion entspricht das Sprechen einem Sprechen, das weniger Teil einer Spielhandlung und Figurenäußerung ist, als vielmehr abwesende Realitäten hervorruft und somit eher einem zeitgenössischen Rezitationsbegriff nahekommt (vgl. S. 362 ff.).

Es geht darum, „Sachen so zu stellen, dass mehrere Sachen gleichzeitig entstehen können. Es geht nicht darum, mehrere Sachen gleichzeitig zu spielen." (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-07, 6) Angestrebt wird eine vertikale Arbeitsweise, d. h., die Texte sollen nicht mit dem normalen Sprechfluss gelesen werden (horizontal), sondern ohne Absicht und Ziel, nicht-wissend, wohin der Text geht.

> Wir behandeln Texte nicht so, dass wir wissen, wo wir hinwollen. Keine Absicht, kein Ziel. Wir lesen nicht mit normalem Fluss, wo ich weiß, wo ich hin will. Hinter jeder Literatur steht ein anderes Subjekt, ein Autor, der sein eigenes Konzept von Zeit, von Utopie hat. (ebd.)

Es gilt, sich als Schauspieler/-in oder Sprecher/-in in Resonanz zu bringen mit der Utopie und Gedankenwelt des Autors, der den Text geschrieben hat. Nicht die subjektive Sichtweise der Schauspieler/-innen auf den Text bzw. ihre Interpretation stehen im Vordergrund einer Textgestaltung, sondern die Entstehung eines ästhetischen Erfahrungsraums zwischen der Bühne, den Schauspieler/-innen und dem Zuschauerraum im Moment des Sprechens. Am Ende der ersten Probe am 7. Oktober 2013 formuliert Laurent Chétouane das Ziel des Kurses: „Jeder spricht wenigstens ein Gedicht so, dass er sich als Sprecher aussetzt und mit seinem Sprechen etwas auslöst." (ebd. 7)

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass Laurent Chétouane zu Beginn der Probenarbeit kein Inszenierungskonzept vorlegt, sondern die Grundannahmen seiner Arbeitsweise beschreibt und den Studierendenworkshop als Forschungsarbeit versteht. Es wird deutlich, dass er einen polysemantischen Umgang mit einem Text anstrebt, der geprägt ist durch Kontingenz, durch ein relationales Raumverständnis sowie die künstlerische Idee, den Text selbst ins Zentrum der Arbeit zu stellen und weniger den Interpretationsansatz eines Schauspielers bzw. einer Schauspielerin. Dabei betrachtet Chétouane den Text als Material, mit dem es sich in Beziehung zu setzen gilt. Dahinter verbirgt sich ein inhaltliches und philosophisches Konzept des Regisseurs, das er durch seine Arbeitsweise während des gesamten Probenprozesses immer wieder vermittelt und versucht, durch das Agieren der Performerinnen und Performer auf der Bühne sichtbar werden zu lassen.

2 Konzeptionelle Aspekte der Produktion *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel

Der zweite beobachtete Probenprozess fand vom 9. Januar bis 27. Februar 2014 im Rahmen der Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel statt. Im Gegensatz zum Workshop von Laurent Chétouane gibt es hier eine klar deklarierte Konzeptionsprobe, die sich am ersten Probentag zwischen 11 und 14 Uhr auf einer externen Probebühne des Theaters Basel ereignet. Im Folgenden seien zunächst einige Details dieses ersten Treffens des Regisseurs mit einem Großteil des Ensembles beschrieben.

2.1 Die Konzeptionsprobe

Es sind neben dem Regisseur Volker Lösch die fünf an der Produktion beteiligten Schauspielerinnen und Schauspieler (David Berger, Andrea Bettini, Claudia Jahn, Cathrin Störmer, Jan Viethen), der Dramaturg (Christoph Lepschy), die Bühnenbildnerin (Sarah Roßberg), die Kostümbildnerin (Teresa Grosser), der Regieassistent, ein Musik- und Sounddesigner, der Inspizient, die Souffleuse, verschiedene Assistenten und Assistentinnen, Hospitierende der Regie, der Dramaturgie, des Kostüm- und Bühnenbildes, sechs Schauspielstudierende der Hochschule der Künste Bern des ersten und zweiten Jahrgangs des Studienbereichs Theater sowie meine Person anwesend, insgesamt ca. 25 Perso-

nen. Ein großer Stuhlkreis ist aufgebaut, zunächst stellen sich alle kurz vor. Anschließend erläutern Volker Lösch und der Dramaturg Christoph Lepschy die Konzeption ihrer Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch. Die Arbeit beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Schweizerinnen und Schweizer zu den in der Schweiz lebenden Fremden, den Migrantinnen und Migranten. Es liegen für jeden der an der Inszenierung Beteiligten zwei Arbeitsexemplare zum Mitnehmen aus, die eine Textfassung von Volker Lösch und Christoph Lepschy sowie eine Materialiensammlung mit verschiedenen Artikeln zu Max Frischs Person und Werk und Artikel zum Thema „Die Biedermänner der Schweiz" enthält. Regisseur und Dramaturg haben sich unter Mithilfe eines schweizerischen Dramaturgieassistenten, der sich als Spezialist für politische Themen der Schweiz und deren Migrationsthematik erweist, umfassend und intensiv auf den Inszenierungsprozess vorbereitet. Sie stellen das Stück von Max Frisch, das 1958 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt wurde, in einen klaren politischen Kontext und lesen es als Alptraum. Auf das Stück sind sie über die Beschäftigung mit dem Thema Migration gestoßen. Zuerst stand also ein Thema für die Theaterproduktion in Basel fest, danach entschied man sich für das Stück (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-09, 1).

Die zentrale Frage, die bereits seit der Entstehung des Stücks um selbiges kreist und die auch vom Regieteam angesprochen wird, lautet: Wer sind die Brandstifter? Max Frisch äußert sich 1978, zwanzig Jahre nach der Uraufführung des Stücks, selbst und bezeichnet die Brandstifter als die Dämonen der Angst des Gottlieb Biedermann. „Ich meine: die beiden gehören in die Familie der Dämonen. Sie sind geboren aus Gottlieb Biedermann selbst: aus seiner Angst, die sich ergibt aus seiner Unwahrhaftigkeit." (Max Frisch zit. nach: Hage 2011, 86) Wie Volker Lösch auf der Konzeptionsprobe erwähnt, werden die Brandstifter in seiner Inszenierung als zwei Migranten dargestellt.

Zunächst geht der Regisseur auf die Textfassung ein, die als Textbuch vorliegt. Die Basis bildet das Stück *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch. In das Stück wurde zusätzliches Textmaterial eingebaut. Den ersten Text bildet das stark gekürzte Gedicht *Die Alpen* von Albrecht von Haller, das nach Löschs Aussage die Ideologie der Schweiz im Sinne der Formel „Fortschritt durch Verharren" oder den drei großen Schweizer Themen „Natur", „Vernunft" und „Freiheit" sehr gut zum Ausdruck bringt (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-09, 1). Volker Lösch plant, dieses Gedicht im ersten Bild der Inszenierung mit großer Stimmengewalt durch einen ca. 14- bis 16-köpfigen Chor sprechen zu lassen. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sollen, so Lösch auf

der Konzeptionsprobe, das Gedicht nur hören und sich dem Thema zunächst über den Text nähern. Darüber möchte der Regisseur ein Fantasiebild aufbauen, das manche Schweizer durch „die Fremden“ bedroht sehen und das im Folgenden der Inszenierung zum Einstürzen kommen soll.

Weiterhin zusätzliches Textmaterial soll durch einen sogenannten Chor der Inländer generiert werden. In Max Frischs Stück gibt es den „Chor der Feuerwehrmänner“, der kommentiert und belehrt. Diese Chorpassagen werden in gekürzter Form vom „Chor der Inländer“ gesprochen. Der Chor wird von den sechs Schweizer Schauspielstudierenden der Hochschule der Künste Bern gebildet und steht symbolisch für eine Gruppe von Schweizer Jungkonservativen. Die Chortexte des Stücks von Max Frisch sollen mit nationalistischen bzw. ausländerfeindlichen Kommentaren, die das Regieteam gemeinsam mit den Studierenden aus verschiedenen Quellen zusammenstellt, ergänzt werden (vgl. S. 146 ff.). Schließlich gibt es den sogenannten Chor der Migrantinnen und Migranten, der so in Frischs Stück nicht vorkommt und aus 14 Frauen und Männern aus den unterschiedlichsten Nationen besteht. Die Laien leben alle mit einem Migrationshintergrund in der Schweiz. Mit ihnen wurden bereits im Vorfeld der Probenarbeiten Interviews geführt, aus denen man wiederum neues Textmaterial für die Inszenierung gewinnt. Die Migrantinnen und Migranten wurden zu ihrer Lebenssituation in der Schweiz befragt und werden als Chor innerhalb der Inszenierung zu Wort kommen (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-09, 1 f.).

Es geht in dieser Konzeptionsprobe vor allem um die Einführung in das Thema „Migration“. Es werden vom Regisseur und Dramaturgen Zitate aus verschiedenen Büchern und Zeitschriften vorgelesen, Videoausschnitte werden gezeigt, Erfahrungen mit dem Thema Ausländerfeindlichkeit werden vom Regisseur berichtet. Außerdem werden die Kostüme und das Bühnenbild vorgestellt. Diesbezüglich soll es räumliche Abstraktionen geben, da das Stück keine realistische Spielweise provoziert. Die Chöre werden vom Chorleiter Bernd Freytag erarbeitet, mit dem Volker Lösch seit seiner bekannt gewordenen *Orestie*-Inszenierung am Staatsschauspiel Dresden im Jahr 2003 zusammenarbeitet.

2.2 Konzeptionelle Entscheidungen

Zunächst ist geplant, den „Chor der Migrantinnen und Migranten“ am Ende des Stücks innerhalb eines dreißigminütigen Blocks auftreten zu lassen, sozusagen als Gegenstimme des Geschehenen. Diese Idee wird nach drei Wochen Probenzeit auf der Probe am 28. Januar 2014 geändert. Es sei

an dieser Stelle bemerkt, dass das Regieteam von Beginn an Schwierigkeiten mit der Bezeichnung dieses Chors hat, da die verschiedenen Mitglieder einen unterschiedlichen Aufenthaltsstatus haben. Einige von ihnen sind eingebürgert und besitzen den Schweizer Pass, andere leben als Migrant/-innen in der Schweiz, wiederum andere haben als Flüchtlinge eine Aufenthaltsbewilligung in der Schweiz. So gibt es immer wieder unterschiedliche Bezeichnungen von allen Beteiligten, z. B. ist die Rede vom „Chor der Ausländer", vom „Migrantenchor", schließlich von „Chor 1", dessen Bezeichnung ich im Folgenden vorrangig übernehme. Im Programmheft (vgl. Theater Basel 2013/14, Programmhaft, 5) wird dieser „Chor 1" als „Chor der Ausländer/innen, Papierlischwyzer/innen, Migranten/innen, Flüchtlinge, Einwanderer, Second@s, Nichtschweizer/innen etc." betitelt. Die Bezeichnung „Chor 1" erfolgt in Gegenüberstellung zum „Chor 2", dem „Chor der Inländer", der von den Studierenden der Hochschule der Künste gebildet wird und dem „Chor der Feuerwehrleute" aus Frischs Stück entspricht. Für diesen Chor wird im Folgenden ebenfalls die Bezeichnung „Chor 2" übernommen.

Nach drei Wochen Probenzeit kommt das Regieteam zu dem Schluss, „Chor 1" in das Stück bzw. zwischen die einzelnen bis dahin existierenden 26 Bilder der Textfassung zu integrieren. Ein Auszug aus dem Probenprotokoll vom 28. Januar 2014 beschreibt die Begründung der Entscheidung wie folgt:

> Zum einen wird durch eine Gegenüberstellung der Texte der beiden gegenpoligen Chöre der Diskurs um das Thema Migration in der Schweiz verstärkt. Die Texte des „Inländerchores" sind teilweise starke Hetzkampagnen gegen Ausländer und werden als Warnrufe an die Bürger inszeniert. Hierauf folgen dann Texte der Ausländer, die zum Teil von ihrem Anpassungsdruck berichten, wodurch man als Zuschauer den Eindruck bekommt, die „Hetzkampagnen der SVP" (Schweizerische Volkspartei) wirken sich selbst bis in die Gedanken der Ausländer aus. Auf der anderen Seite gibt es auch klare Gegenpositionen durch den „Chor der Migranten". Hier werden dann zwei Seiten gegenübergestellt. Zum anderen gibt es drei unterschiedliche Ebenen innerhalb der gesamten Inszenierung. Es gibt die Profis, die Schauspieler/-innen, es gibt die angehenden Profis, die Schauspielstudierenden, die ihre Chöre sehr perfektionistisch arbeiten werden und es gibt die Laien, mit eingeschränkten Deutschkenntnissen und einer geringeren chorischen Spannung. Diese Ebenen zu vermischen wäre aus Löschs Sicht für die Zuschauer sicherlich interessanter und auch unterhaltsamer als ein Chor am Ende, der

nach zehn Minuten mit seiner Spannung abbaut. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-28 II, 1)

Volker Lösch und Christoph Lepschy arbeiten daraufhin verstärkt an einer neuen Textfassung, die auf der Probe am 31. Januar 2014 mitsamt den integrierten Textpassagen des Chors 1 ausgegeben wird.

Zu weiteren gravierenden Entscheidungen, die Einfluss auf die gesamte Inszenierung haben, kommt es nach dem Volksentscheid in der Schweiz am 9. Februar 2014. Eine knappe Mehrheit des Schweizer Volkes stimmt an diesem Tag mit 50,3 Prozent der von der Schweizerischen Volkspartei (SVP) initiierten Volksinitiative „Gegen Masseneinwanderung" zu. Die Initiative verlangt einen Systemwechsel in der Zuwanderungspolitik. Sie will die Zuwanderung begrenzen, indem der Staat Höchstzahlen für Bewilligungen im Ausländer- und Asylbereich festlegen soll. Das Abstimmungsergebnis sorgt europaweit für heftige Debatten und wird auch innerhalb des Produktionsteams sowie darüber hinaus am Theater Basel kritisch diskutiert. Der aktuelle gesellschaftspolitische Bezug des Stücks wird mit diesem Abstimmungsergebnis in noch größerem Maß verstärkt. Volker Lösch greift es thematisch innerhalb der Inszenierung auf. Neue Texte für den Chor 2 werden vom Regisseur geschrieben, aber auch einzelne Aussagen der Teilnehmer/-innen des Chors 1 zur Abstimmung fließen als Textmaterial ein. Es gibt szenische Änderungen, die eine Verschärfung und Zuspitzung der Handlung herbeiführen, beispielsweise das symbolische Anzünden des Chors 1 am Ende des Stücks. Vom Produktionsteam wird eine Stellungnahme der Mitarbeitenden des Theaters Basel initiiert, die im Anschluss an die Premiere als deutliche Position gegen das Abstimmungsergebnis chorisch verlesen wird. Weiterhin veröffentlicht Volker Lösch einen Artikel in der Schweizerischen Tageszeitung *Tages-Anzeiger* vom 13. Februar 2014, in dem er sich an die 49,7 Prozent der Schweizerinnen und Schweizer wendet, welche die Initiative abgelehnt haben (vgl. Lösch 2014, 9 sowie Theater Basel 2013/14, Programmheft, 18 ff.). In diesem Artikel stellt der Regisseur Fragen, warum sich keiner wehrt, warum es keine Proteste gibt, wo die Stellungnahmen der Intellektuellen und der Künstler/-innen sind. Hier wird deutlich, dass für den Regisseur die gesellschaftspolitische Relevanz von Theater stets an erster Stelle steht.

Auch die Zeichnungen der Videoprojektionen, die zwischen den einzelnen Bildern – meist in Verbindung mit Chor 2 – auf einem sogenannten Decker, also einer großen Opera-Leinwand zu sehen sind, werden nach dem Volksentscheid erweitert und zugespitzt. Zwei Beispiel-

illustrationen von Giovanna Bolliger befinden sich im Anhang (vgl. Anhang 3, Abbildung 4 und 5). Im Probenprotokoll heißt es dazu:

> Die Zeichnungen tragen einen stark satirischen Charakter, sollen extrem und geschmacklos sein. Volker Lösch ist sich darüber bewusst, dass diese Zeichnungen Provokationen auslösen werden, aber das sei auch das Ziel. Nicht zu provozieren, aber ins Gespräch zu kommen bzw. das Publikum zum Reden anzuregen. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-14 II, 5).

Die Illustrationen konstituieren einen Gedankenraum und treiben ein gesellschaftliches Bewusstsein auf die Spitze. In ihrer Überhöhung und Satire begründet sich zugleich die Kritik daran.

2.3 Drei situative Ebenen

Die Integration des Chors 1 in den Stückablauf bringt drei situative Ebenen der Inszenierung sowie eine zusätzliche „Stück-im-Stück-Situation" bzw. die Ebene des „dritten Stücks im Stück" hervor. Die Fabel *Biedermann und die Brandstifter* wird auf Inszenierungsebene vom Chor 2 erzählt, dem sogenannten Chor der Inländer. Die Handlung des Stücks wird immer wieder durch kommentierende Einlagen des Chors 2 unterbrochen. Auf diese Weise bedient die Inszenierung Frischs Lehrstück und etabliert ein Stück im Stück.

In diesen Ablauf bricht nach dem dritten Bild der endgültigen Inszenierungsversion (vgl. Lepschy/Lösch, Textfassung 25. Februar 2014, 6) die Realität des Chors 1 ein, der im folgenden Verlauf die Handlung des Stücks ebenfalls immer wieder unterbricht. Die Einlagen beider Chöre thematisieren die Migrationsproblematik aus unterschiedlichen Perspektiven. Im Unterschied zu Chor 2 übernimmt Chor 1 dabei keine Theaterrolle, sondern präsentiert eine Stimme des Realen. Hier bricht die Realitätsebene der Theatersituation in die dramatische Wirklichkeit des Stücks ein. Die Laien sind „echt", sie verkörpern keine Figuren, sondern vertreten eine (ihre) Stimme. Damit bekommt die Inszenierung, neben der epischen Anordnung im Sinne Brechts, eine zusätzliche performative Dimension. Max Frisch fand für sein Stück Anregungen in der Theorie bzw. im Theater von Bertolt Brecht. Auch er wollte kein Illusionstheater und wünschte sich im Sinne Brechts eine Distanz des Publikums zum Bühnengeschehen (vgl. Hage 2011, 87 f.). Laut Hage bezeichnete Max Frisch die Biedermann-Geschichte selbst einmal als Musteraufgabe für ein episches Theater (vgl. ebd. 88).

> Aber zugleich hat er dem Theaterstück den Untertitel Ein Lehrstück ohne Lehre gegeben und sich damit bewusst von Brecht abgesetzt. Auch wenn Frisch viele Elemente des Verfremdungstheaters aufgreift (etwa die Ansprache an das Publikum, das Heraustreten der Figuren aus der Handlung), so ist bei ihm doch etwas ganz anderes daraus entstanden als Brecht'sche Dramatik. Frisch sucht auf dem Theater Fragen zu präzisieren, Brecht wollte bestimmte Antworten provozieren. (ebd.)

Auffällig ist, dass sich innerhalb der Inszenierung von Volker Lösch mehrere Situationen überlagern. Der Aktionsraum ist in drei Ebenen unterteilt. Die Choristinnen und Choristen des Chors 1 sitzen in der ersten Zuschauerreihe. Sprechen sie, wenden sie sich dem Publikum zu, ansonsten verfolgen sie das Stück auf der Bühne. Auf einer zweiten Ebene, die zum Zuschauerraum etwas erhöht ist und als Vorderbühne bezeichnet wird, spielen sich die Aktionen des Chors 2 ab. Die dritte Ebene ist noch einmal stark erhöht und als Guckkastenbühne konzipiert. Hier spielen sich die Szenen zwischen den Figuren Herr und Frau Biedermann, dem Dienstmädchen Anna und den beiden Brandstiftern ab. Zwischen Ebene zwei und drei kann eine große Leinwand gezogen werden, auf die verschiedene Bilder projiziert werden (vgl. Anhang 3, Abbildung 6–8).

Während die Figuren des Stücks auf der dritten Ebene innerhalb von dramatischen Situationen agieren, treten die beiden Chöre innerhalb einer aktuellen Kommunikationssituation in den direkten Kontakt mit den Zuschauerinnen und Zuschauern. Chor 2 als Erzähler und Kommentator des Stücks verbleibt dabei jedoch innerhalb der Bühnensituation und agiert als Chorfigur. Er warnt das Publikum und statuiert anhand Biedermanns Verhalten, der zwei Fremdlinge einlässt, die am Ende sein Haus anzünden, ein Exempel. Die Aussage des Chors 2 lautet: „Wenn ihr nichts dagegen unternehmt, geschieht euch das gleiche wie Herrn Biedermann." Damit wird auf die Argumentationsstrategie der SVP bzw. jeglicher Propaganda aufmerksam gemacht, welche die Angst des Volks durch die Macht der Bilder (Werbung, Plakate, Slogans) schürt, sodass es diese rassistische Denkweise in seine eigene übernimmt. Dem gegenüber steht die andere Seite, die Sicht der Migrantinnen und Migranten, die in der Schweiz leben. Die Laien des Chors 1 befinden sich zunächst im Zuschauerraum innerhalb der aktuellen Situation des Theaters und sind nicht Teil der Bühnenhandlungen. Erst in dem Moment, in dem sie die Bühne betreten, bekommen sie Symbolcharakter. Hier beginnt ihr Spiel. Die räumliche Veränderung verändert ihre Situation. Sie unterbrechen nicht mehr den Stück- bzw. Spielablauf, son-

dern werden ein Teil davon. Zu Beginn äußern sie sich innerhalb ihrer Texte sehr wohlwollend, zunehmend werden aber auch Probleme angesprochen. Gleichzeitig werden sie dabei mutiger. Sie erheben sich nicht mehr nur aus den Theaterstühlen in der ersten Reihe, sondern sie beginnen auf ihre Stühle zu steigen, ein Bein auf die Stuhllehne zu stellen, sich auf die Bühnenrampe zu setzen. Am Ende stehen sie sogar im Rampenlicht auf der Bühne, wo sie aus der Sicht des Chors 2 nicht hingehören. Sie nehmen sich immer mehr Raum und agieren zunehmend selbstbewusster.

So entstehen zwei gegensätzliche Perspektiven: Einerseits gibt es die Eindringlinge in den Szenen des Stücks, gegen die nichts unternommen wird und die am Ende Biedermanns Haus anzünden. Andererseits wird der fremdenfeindliche Chor, der die ganze Zeit vor dieser Situation warnt, selbst zu einem Brandstifter, weil er sich gezwungen sieht, etwas zu unternehmen. Der Dramaturg Christoph Lepschy deckt diesen Sachverhalt für die Choristinnen und Choristen beider Chöre in einem Gespräch auf der Probe am 14. Februar 2014 auf, indem er sagt:

> Wenn dem Volk über eine lange Zeit propagiert wird, die „Ausländer" seien Schuld an der Übersiedlung, was die Umwelt zerstört oder sie nehmen den Schweizern die Arbeitsplätze weg, Kriminalität geschehe immer in Verbindung mit Ausländern etc., dann führt das unter Umständen zu einem Akt der Aggression im Volk, welches nun selbst zu Brandstiftern wird. Das Stück selbst wird zur Brandstiftung. (Lepschy in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-14 II, 6)

Der „Chor der Inländer" entscheidet sich am Ende der Inszenierung, ausgelöst durch die Katastrophe im Biedermann-Stück, für die symbolische Vernichtung der Ausländerinnen und Ausländer. Diese Vernichtung ist keinesfalls als ausländerfeindliche Aussage zu werten, welche die Inszenierung treffen möchte, sondern als gesellschaftlicher Spiegel. Auf diese Weise deckt die Inszenierung die Strategie und Gefahr propagandistischer Argumentationsweisen auf bzw. thematisiert sie.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Volker Lösch und sein Team mit einem ausgearbeiteten und durchdachten Inszenierungskonzept in die Probenarbeit einsteigen. Dieses Konzept wird jedoch im Verlauf des Probenprozesses durch konzeptionelle Entscheidungen verändert, insbesondere um auf eine verschärfte gesellschaftspolitische Situation zu reagieren. Darüber hinaus führen konzeptionelle Entscheidungen zur Etablierung dreier Darstellungsebenen: einer dramatischen, einer epischen und einer performativen. Im Vordergrund der Inszenierung steht die Auseinandersetzung mit einem inhaltlichen Thema, in diesem Fall mit dem Thema „Migration".

3 Konzeptionelle Aspekte zur *Faust*-Inszenierung von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern

Der dritte Probenprozess wurde im Rahmen der Inszenierung zu Goethes *Faust. Der Tragödie erster Teil* in der Regie von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern im Zeitraum vom 12. bis 28. Juni 2014 sowie vom 11. August bis 10. September 2014 teilnehmend beobachtet. Der Probenprozess setzt sich zusammen aus Vorbesprechungen, einer Vorprobenphase im Juni 2014, die aus Leseproben vor der Konzeptionsprobe, der Konzeptionsprobe, Leseproben nach der Konzeptionsprobe, Tischproben, musikalischen Proben und szenischen Proben auf der Probebühne besteht sowie einer Hauptprobenphase im August/September 2014, die sich aus Lese- und Tischproben, musikalischen Proben, szenischen Proben auf der Probebühne und szenischen Bühnenproben, Durchlaufproben, technischen Proben und Videoproben sowie den Hauptproben und der Generalprobe auf der Hauptbühne des Konzerttheaters Bern und den Kritikrunden zu den jeweiligen Hauptproben zusammensetzt. Hier sollen zunächst einige konzeptionelle Ausgangspunkte der Produktion erörtert werden, die aus der Analyse der Konzeptionsprobe vom 16. Juni 2014, der ersten Leseproben, des Interviews mit Claudia Bauer sowie ihrer Aussagen im Programmheft hervorgehen.

3.1 Inhaltlicher und formaler Ausgangspunkt

Ein zentraler Satz der Figur Faust, der innerhalb Claudia Bauers Inszenierung mehrfach wiederholt wird, lautet: „Ich hätte Lust, nun abzufahren!“ Im Zentrum steht das unablässige menschliche Streben. Faust als „depressive Volksseele“, als „moderner Mensch“ (Bauer in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-06-12, 1) unternimmt eine Reise, die Claudia Bauer zusammengefasst wie folgt beschreibt:

> Raus aus der Depression, rein ins pralle Menschenleben. Damit aber auch: Raus aus dem Stillstand, rein in die totale Beschleunigung! Alle Szenen in Fausts Studierstube zeichnen das Bild eines depressiven Menschen, der zwar Zugang zu wahnsinnig viel Information und Wissen hat, was heute durch das Internet im Prinzip jeder haben kann, der aber gerade durch diese Fülle immer unglücklicher und bewegungsloser wird. Er macht eigentlich keine Primärerfahrungen mehr, sondern lebt nur noch in einer virtuellen Welt. (Bauer in: Konzerttheater Bern 2014/15, Programmheft, 18)

Theater hat für die Regisseurin immer die Funktion, zu zeigen oder aufzudecken, was hinter den Dingen steckt. Ihr geht es nicht um das Abbilden von Leben auf der Bühne, sondern um das Aufdecken psychologischer Strukturen mittels formalisierter Darstellungsformen. Sie grenzt sich von einer „psychorealistischen" Spielweise ab, die sie eher dem Film zuordnet und sucht nach einer „ultimativen Theatersprache" (Bauer in: CB_Aufnahme 1, 00:28:58).

> Mein größtes Ziel ist, Sprache und Bild soweit wie möglich zu trennen. Das ist etwas, was mich immer interessiert, gerade bei einer Sprache, die eine Kunstsprache ist – und Faust ist eine Kunstsprache –, dass man sozusagen nur an Stellen, wo die Sprache und die Situation sich wirklich gegenseitig bedingen, Sprache und Bild zusammenlegt, aber ansonsten innere Monologe wirklich nach innen verlegt, indem man z. B. den einen Menschen den Faust spielen lässt und die anderen besprechen den. Also ich würde wahnsinnig gerne mit Elementen von Stummfilm […] und, dass von außen drauf gesprochen wird, arbeiten. Dass wir sozusagen bestimmte Sachen in das Gehirn von Faust verlagern, indem wir es ihn nicht selbst sprechen lassen, […] dass eigentlich das ganze Stück sowieso in Fausts Studierzimmer oder in Fausts Gehirn stattfindet. (ebd. 00:10:56)

Die Trennung von Spiel und Sprache (vgl. S. 309 ff.), als ein zentrales Inszenierungselement bei Claudia Bauer, ist in der *Faust*-Produktion bereits konzeptionell gesetzt. Mit ihr möchte die Regisseurin menschliche Kommunikationsmechanismen thematisieren. „Durch Zerlegen verstehst du erst, wie komplex alles ist […]. In dem Moment, wo du die Sachen zerlegst, merkst du, wie kommunizieren wir oder wie bewegen wir uns." (Bauer in: Interview 4, 38)

Die Trennung von Spiel und Sprache vollzieht sich innerhalb der *Faust*-Inszenierung in einer räumlichen Trennung sowie in einer speziellen Form der Synchronisation, die später vom Ensemble als das „Besprechen einer Figur von außen" bezeichnet wird. Es wird eine Bildebene und eine Sprachebene entwickelt. Auf der Bildebene wird nur gespielt und nicht gesprochen. Diese Ebene läuft über eine Videoprojektion. Parallel dazu wird auf der Vorderbühne ausschließlich gesprochen. Beide Ebenen laufen simultan und in Beziehung zueinander. Mit dieser Aufteilung möchte die Regisseurin Moderne und Kunstsprache des Stücks miteinander verbinden (vgl. CB_Aufnahme 1, 00:29:00).

3.2 Sprache – Spiel – Video: drei Ebenen der Darstellung

Bereits auf der Konzeptionsprobe spricht die Regisseurin davon, dass es eine Videoebene und eine Sprechebene geben wird (vgl. ebd. 00:05:25). Insgesamt entwickelt der Inszenierungsprozess drei Ebenen der Darstellung, die vom Ensemble im Verlauf des Probenprozesses folgendermaßen benannt werden: eine formalisierte/performative Ebene, die Ebene von Spielszenen und eine Videoebene. Diese drei Ebenen stehen in Verbindung mit verschiedenen Inszenierungselementen sowie mit unterschiedlichen Bühnenräumen, die ebenfalls konzeptionell gesetzt sind und auf der Konzeptionsprobe von der Bühnenbildnerin vorgestellt werden. Die Aktionen auf den drei Ebenen werden sich dann innerhalb der Inszenierung oftmals überschneiden. Die Szenen der formalisierten/performativen Ebene finden auf der Vorderbühne statt und etablieren die Sprach- bzw. Sprechebene. Hier wird nicht gespielt, sondern die Texte werden meist in Mikrofone gesprochen, die ebenfalls diese auditive Ebene kennzeichnen. Die Bühnenbildnerin Patricia Talacko spricht bereits zur Konzeptionsprobe von einer „Vorbühnensituation“ bzw. einer „Vortrags- und Kommentierebene“, in der es Mikrofone und Vortragspulte geben wird. (vgl. Talacko in: CB_Aufnahme 1, 00:30:22 und 00:34:53)

Meist steht die Sprachebene in Verbindung mit der Videoebene, d. h., parallel zu den Sprechhandlungen auf der Vorderbühne findet szenisches Spiel statt, das als Videoprojektion auf einer Großbildleinwand sichtbar ist (vgl. Anhang 3, Abbildung 9). Szenen wie „Prolog im Himmel“, „Nacht“, „Pudel und Pakt“, „Margarete und Marthe I“, „Rückzug (Wald und Höhle)“, „Gretchens Martyrium I–III (Am Brunnen, Valentin Nacht, Dom)“ oder „Trüber Tag. Feld“[5] sind auf dieser Ebene angesiedelt.

Die sogenannten Spielszenen finden auf der offenen Großen Bühne statt. Sie eröffnen den sinnlichen und körperlichen Raum der Figuren. Auf dieser Ebene findet vor allem Figurenspiel statt, diese Szenen „werden einen sehr großen Ton- und Bildwert haben und es wird weniger Dialog und Sprache stattfinden“, so Claudia Bauer auf der Konzeptionsprobe (Bauer in: CB_Aufnahme 1, 00:07:03). Die Regional Brass Band Bern, die für die Inszenierung engagiert wurde, spielt hier eine wichtige Rolle. „Die Blaskapelle steht für das Volk, die Bürger, einfach Menschen, die am ‚normalen‘ Leben teilnehmen.“ (Bauer in: Konzerttheater Bern 2014/15, Programmheft, 20) Die „großen Chorszenen“, wie Claudia Bauer sagt (vgl. Bauer in: CB_Aufnahme 1, 00:07:03), also „Osterspaziergang“, „Auerbachs Keller“, „Garten“, „Walpurgisnacht“ oder

„Kerker“ finden sich auf dieser Ebene wieder (vgl. Anhang 3, Abbildung 10). Interessant ist, wie die Bühnenbildnerin den Raum für diese Spielszenen auf der Konzeptionsprobe beschreibt:

> Da drin ist dann so eine ziemlich seltsame Landschaft aufgebaut, […] was im Modell jetzt nicht [zu sehen] ist, weil wir das ja auch während dem Proben entwickeln werden, hier wird es dann auch noch irgendwelche Großrequisiten geben, wie Bierbänke, Tische, die dann da aufgestellt werden können, oder wir stellen ein Kirchentor hin oder irgendwelche Zäune im „Garten“ oder irgendwie solche Teile können noch verändert werden, das kann so bespielt werden. (Talacko in: CB_Aufnahme 1, 00:36:17).

An diesen Ausführungen wird deutlich, dass die Raumkonzeption, anders als beispielsweise bei Chétouane, eher von einem symbolischen Raum ausgeht, der eine bestimmte Situation repräsentiert und im Sinne eines Container-Modells bestückt und bespielt werden kann. Im Widerspruch dazu steht die Etablierung von gedanklichen Räumen, die in Verbindung mit der Videoebene und der „Intimität des kleinen Raumes“ (Bauer in: CB_Aufnahme 1, 00:07:34) stehen.

Auf dieser Ebene werden Szenen entwickelt, die sich in einem Häuschen auf der Hinterbühne abspielen, in das die Zuschauerinnen und Zuschauer aber nur mittels des Kameraauges über eine Live-Videoschaltung Einblick erhalten. In diesem Häuschen sind drei Kameras mit unterschiedlichen Einstellungen installiert. Hierin finden die Szenen in Fausts oder Gretchens Kammer statt. Diese Szenen werden auf die Großbildleinwand des geschlossenen Bühnenbilds projiziert und stehen meist in Verbindung mit der sprachlichen Ebene der Vorderbühne. Weiterhin wird in manchen Szenen mit einer Handkamera live gedreht, z. B. in den Spielszenen „Garten“ und „Kerker“. Dabei werden die Bilder auf die Rückwand der offenen Bühne projiziert (vgl. Anhang 3, Abbildung 11).

> Die Kamera hat die Funktion eines Mikroskops. Sie ermöglicht Nahaufnahmen in intimste Seelenräume der Figuren. Gewissermassen eine Direktschaltung in Hirn und Herz nicht nur von Faust, sondern auch von Gretchen. Im Gegensatz dazu steht die Öffentlichkeit, dort wird vor allem gehandelt. Osterspaziergang, Auerbachs Keller und Walpurgisnacht finden auf der grossen offenen Bühne statt und zeigen in Panoramen das tatsächliche Leben. Diese zwei extrem unterschiedlichen Perspektiven findet man auch in Goethes Text, nämlich der sezierende Blick auf Innenwelten und die Totale

> auf die Aussenwelten. (Bauer in: Konzerttheater Bern 2014/15, Programmheft, 21)

3.3 Spiel-im-Spiel-Situation und Figurenkonzeption der *Faust*-Produktion

Die *Faust*-Inszenierung verfolgt einen spezifischen Figurenansatz, der von Beginn an konzeptionell gesetzt ist. Fünf Schauspielerinnen und Schauspieler (davon drei Männer und zwei Frauen) spielen sämtliche Rollen des Stücks.[6] Zwar kristallisieren sich im Lauf des Probenprozesses zwei Hauptfiguren heraus (Faust und Gretchen), die von jeweils einem Darsteller, einer Darstellerin verkörpert werden, aber die Figur des Mephisto wird von drei Schauspieler/-innen (zwei männliche Darsteller, eine weibliche Darstellerin) gespielt bzw. auch andere Figuren, wie Wagner oder Marthe Schwerdtlein werden von einem bzw. einer dieser drei „Mephisto-Darsteller/-innen" gespielt. Zum einen nutzt die Regisseurin also hier das Prinzip der Mehrfachbesetzung, zum anderen werden einzelne Figuren durch Aufteilung zerlegt und in ihrer Figurenidentität aufgelöst. Welche Techniken und Verfahren der Probenprozess in Bezug auf die Figurenfragmentierung hervorbringt, wird im Kapitel „Performative Ansätze der Texterarbeitung" behandelt. Die Figuren beleuchten in der Inszenierung eine Innen- und eine Außenperspektive:

> Eine Figur ist nicht eine Figur, sondern wir sehen die Figur von innen und von außen. […] Man hat sozusagen eine Kaleidoskopfigur. […] Das ist keine Figur, die von einem Schauspieler gespielt wird. Sondern das ist eine Figur, die von allen gespielt wird. (Bauer in: Interview 4, 10)

Und weiter heißt es:

> Man guckt nicht, wie im Film auf eine Außenhülle – ein Mensch spielt einen Menschen –, sondern im Theater können auch zehn Menschen einen Menschen spielen. Und trotzdem ist es ein Mensch oder ein Charakterzug oder ein Wesen oder eine Geschichte, die diese Person erlebt. Also eigentlich total weg von der Außenabbildung. (ebd.)

Diese Figurenkonzeption hängt mit der Interpretation des Textes und Lesart der Regisseurin zusammen, die alle Figuren des Stücks als „Traum" oder „Ausgeburt" von Fausts Gedankenwelt sieht. Faust stellt für sie die Vision eines Einzelnen dar, der Figuren in sich abspaltet, mit

denen er aus lauter Verzweiflung spielt (vgl. Bauer in: CB_Aufnahme 1, 00:12:20). „Es spielt sich alles – ähnlich wie in Chuck Palahniuks Roman ‚Fight Club' – in Fausts Hirn ab." (Bauer in: Konzerttheater Bern 2014/15, Programmheft, 21) So entspringen die Mephisto-Figuren der Fantasie und dem Inneren von Faust. „Ähnlich verhält es sich mit den Frauenfiguren: Marthe Schwerdtlein kann ebenso als eine Abspaltung von Gretchen gelesen werden." (ebd.)

Um diese Idee auf der Bühne sichtbar zu machen, wählt Claudia Bauer bereits zu Beginn der Proben eine Grundsituation für das gesamte Stück aus, die sie selbst als „Spiel-im-Spiel-Situation" bezeichnet (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-06-12, 3): Eine Schauspielertruppe möchte das Stück *Faust* spielen und diskutiert bereits innerhalb der ersten Szene „Vorspiel auf dem Theater", auf welche Art und Weise, *wie* sie Faust spielen möchte. Claudia Bauer interessiert für die *Faust*-Produktion keine geschlossene Spielweise, sondern sie möchte verschiedene Erzählformen von Szene zu Szene finden. Mit der Spiel-im-Spiel-Situation als Grundsituation für die gesamte Inszenierung thematisiert die Regisseurin die Frage nach der Darstellungsform, die charakteristisch für Produktionen des Gegenwartstheaters ist. Vor allem Inszenierungen klassischer Stücke, wie z. B. Goethes *Faust,* in denen Zuschauer die Texte oftmals gut kennen, thematisieren die Darstellungsform, indem sie zwischen verschiedenen Spiel- und Sprechweisen sowie Theatermitteln changieren. Es steht vor allem die Frage im Vordergrund: Wie stellen wir das heute im Theater dar? Oder wie machen wir es so, wie es noch keine Inszenierung zuvor gemacht hat? So müsse man sich laut Claudia Bauer auch dem *Faust* über das *Wie* und nicht über das *Was* nähern.

Das „Spielen" stellt dabei einen zentralen Aspekt dar. In Bauers Inszenierungen, so auch in der *Faust*-Inszenierung, wird immer deutlich, dass die Schauspielerinnen und Schauspieler nicht hinter der Illusion einer Figurendarstellung zurücktreten, sondern als Darstellerinnen und Darsteller sichtbar bleiben. Die Figuren werden eher ausgestellt, weniger dargestellt. Beeinflusst wurde dieses Figurenverständnis etwa von Tadeusz Kantor, Bertolt Brecht oder den Inszenierungen der Volksbühne seit den 1990er Jahren, insbesondere durch die Regisseure Christoph Marthaler und Frank Castorf (vgl. S. 189 ff.).

Der Inszenierungsprozess, so kann zusammenfassend formuliert werden, geht bei Claudia Bauer aus einer speziellen Lesart des Stücks hervor sowie aus konkreten formalen und ästhetischen Vorstellungen in Bezug auf den Transformationsprozess des Stücks auf die Bühne. Ausgangspunkt sind eine Figurenkonzeption, die mit der Fragmentierung von Figuren arbeiten möchte, sowie die Idee des „Spiels-im-Spiel". Die

Spiel-im-Spiel-Situation bringt die performative Ebene der Inszenierung hervor und damit auch ein Verständnis für situative Aspekte einer performativen Spielpraxis im zeitgenössischen Theater. Charakterisiert ist sie durch Verfremdungsverfahren, die eine geschlossene Figurenidentität aufheben, die eigene Person des Schauspielers oder der Schauspielerin im Kontrast zur Darstellung einer Figur ausstellen, einen freien Umgang mit dem Text erlauben, performative Praktiken des Spielens und Sprechens jenseits der psychologischen oder realistischen Figurendarstellung hervorbringen sowie die „Arbeitssituation Theater" ausstellen (vgl. Kiesler 2016, 53). Der Probenprozess entwickelt verschiedene Praktiken, die auf unterschiedliche Weise die Setzung „Wir erzählen Faust!" betonen bzw. der Frage nachgehen: „*Wie* erzählen wir Faust?"

4 Fazit: Aspekte performativer Situationsanordnungen

Vergleicht man die drei Produktionen miteinander, so lassen sich einige Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten in Bezug auf konzeptionelle Situations- und Figurenaspekte feststellen, die zu einem erweiterten Verständnis für Situations- und Figurenvorstellungen im zeitgenössischen Theater führen. Das Gerüst einer Situation lässt sich nur mit dem Fragebündel „wer, warum, was, wozu, wie, wann und wo?" bestimmen (Ebert 1999, 123). Auf diese Fragen geben die drei untersuchten Probenprozesse unterschiedliche Antworten. Sie führen hin zur Definition einer performativen Situationsanordnung im zeitgenössischen Theater.

4.1 Präsenz der Schauspielerinnen und Schauspieler versus Repräsentation von Figuren

Die Frage nach dem *Wer* lässt sich in der Arbeit von Chétouane mit einem „Ich" bzw. mit der Person des Schauspielers oder der Schauspielerin beantworten. Die Schauspieler/-innen stellen keine Figuren dar, sondern werden in ihrer Persönlichkeit sichtbar. Zwar können in der Wahrnehmung Figuren bzw. Figurenfragmente entstehen, aber darüber entscheiden letztlich die einzelnen Zuschauer/-innen. Auch die Laien in der Produktion von Volker Lösch entwerfen keine Figur, die von ihnen wegführt, sondern verbleiben in einem „Ich-Status". Hingegen agieren die Studierenden des Chors 2 sowie die Schauspielerinnen und Schauspieler als Figuren. Löschs Produktion geht von drei Figurenkonzepten aus: einem repräsentativen (die Figuren des Stücks *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch werden von Schauspielerinnen und Schau-

spielern dargestellt), einem epischen (ein Chor erzählt als Figur die Geschichte von *Biedermann und die Brandstifter* und kommentiert sie) und einem performativen Figurenverständnis (Laien treten als „reale" Personen auf). In der *Faust*-Produktion von Claudia Bauer wiederum gibt es Figurenfragmente, hier lässt sich die Frage nach dem *Wer* nur als „Teil eines Ganzen" beantworten. Bereits diese drei Produktionen zeigen das Spektrum von Möglichkeiten auf, innerhalb dessen sich Schauspielerinnen und Schauspieler heutzutage im Theater als *Wer* bewegen. Sie müssen in der Lage sein, in ihrer ausgestellten Persönlichkeit als „Ich" zu agieren, den Status von Figurenfragmenten anzunehmen und sich als Teil einer dekonstruierten Figurenkonzeption zur Verfügung zu stellen, ebenso wie eine Figur ganzheitlich zu verkörpern. Techniken der Figurenfragmentierung wie beispielsweise die Trennung von Spiel und Sprache, Musikalisierungs- und Synchronisationsprozesse, aber auch das chorische Sprechen (vgl. Kapitel „Performative Ansatze der Texterarbeitung") bringen dabei ein distanziertes Verhältnis des Schauspielers bzw. der Schauspielerin zur Figur hervor.

Ein beobachtetes Mittel, das ein distanziertes Verhältnis der Schauspieler/-innen zu ihrer Figur bzw. der Sprecher/-innen zum Text kenntlich macht und an dieser Stelle erwähnt werden soll, ist die Präsenz des Textbuchs auf der Bühne. Ähnlich wie der Regisseur Nicolas Stemann arbeiten auch Claudia Bauer in ihrer *Faust*-Inszenierung und Laurent Chétouane während des Probenprozesses mit den Textbüchern auf der Bühne. Während bei Stemann oftmals die gelben Reclam-Hefte oder lose Textblätter eine wichtige Funktion ausüben, sind es bei Claudia Bauer schwarze Din-A4-Mappen, aus denen die Schauspielerinnen und Schauspieler Texte innerhalb bestimmter Szenen lesen. Mit den Textbüchern kennzeichnen die Schauspielerinnen und Schauspieler, dass sie spielen.

> Die Textbücher sind auf alle Fälle dafür da, zu sagen, das kommt nicht aus dem Schauspieler raus. Das wird nicht aus dem Schauspieler heraus geboren, sondern der Schauspieler hat das auch irgendwo da stehen […]. Das finde ich gerade bei so einer geformten Sprache total wichtig, dass man sagt, damit kann ich vielleicht manchmal spielen, dass es fast lebendig wird, aber trotzdem ist das ja nicht von mir. (Bauer in: Interview 4, 14 ff.)

Aus dieser Aussage wird deutlich, dass die Benutzung der Textbücher auf der Bühne letztlich auch ein Mittel ist, das sich gegen eine realistische Spiel- und Sprechweise richtet. Wie bereits zu Beginn erwähnt, geht es Claudia Bauer nicht darum, Goethes Verse in eine gegenwärtige All-

tagssprache zu übersetzen, sondern sie in ihrer Künstlichkeit hervorzuheben. Hieraus ergibt sich eine veränderte Sichtweise, die Bedeutung haben kann für die Schauspielausbildung bzw. Sprecherziehung. In der Sprechausbildung geht es u. a. darum, dass sich der oder die Studierende auch Texte mit geformter Sprache „zu eigen" macht. Die Natürlichkeit als Einheit von Denk-Sprech-Vorgang und körperlicher Darstellung wird heutzutage im Theater jedoch durch solche Verfahren gebrochen und die geformte Sprache als „künstliche" Sprache ausgestellt.

> Sprache wird ja in dem Moment als Form wichtig, wenn du keinen Psychorealismus machst. In dem Moment, wo du Psychorealismus machst, dann lässt du's so rausfallen. Aber in dem Moment, wo du sagst, […] mich interessiert eigentlich die nichtpsychologische Form, in dem Moment muss dich Sprache als Phänomen interessieren und nicht nur […] als Vehikel für Kommunikation, sondern als Kunstform. (Bauer in: Interview 4, 36 f.)

Auch für Chétouane markiert das Textbuch auf der Bühne das distanzierte Verhältnis des Schauspielers bzw. der Schauspielerin zum Text sowie die Annahme, dass hier die Worte eines Anderen gesprochen werden. Dabei ist weniger die Interpretations- und Sichtweise eines Schauspielers bzw. einer Schauspielerin zum Text der Ausgangspunkt, sondern der Text selbst. Chétouane benutzt für diesen Zusammenhang die Formel: „Der Text spricht – nicht ich!" Aber nicht nur die sichtbaren Textbücher auf der Bühne, sondern auch die damit in Verbindung stehenden Sprechweisen, welche die einzelnen Probenprozesse hervorbringen (vgl. Kapitel „Performative Ansatze der Texterarbeitung"), stellen die Sprache als Phänomen aus und sind Kennzeichen einer performativen Situationsanordnung.

4.2 Betonung der Ko-Präsenz von Spielenden und Zuschauenden innerhalb der aktuellen Kommunikationssituation des Theaters

Die Frage nach dem *Wo* lässt sich, wie in den vorherigen Ausführungen aufgezeigt wurde, mit sehr unterschiedlichen Raumkonzepten beantworten. Chétouane geht von einer relationalen Raumvorstellung aus, in der die Körper der Akteur/-innen und ihre Bewegungen nicht *in* einem Raum gedacht werden, sondern als Faktoren, die einen Raum überhaupt erst konstituieren (vgl. Schuster 2013, 40). Die Studierenden erproben die Texte nicht aus einer „vorgeschlagenen Situation" hinter einer Vierten Wand, die als „Phantasiegebilde" die „Fabel des Stücks, die Tatsachen,

Ereignisse, das Zeitalter, in dem es spielt, Ort und Zeit der Handlung, die Lebensumstände, die Auffassung des Schauspielers und des Regisseurs vom Stück, die Ergänzungen, die sie hinzugefügt haben, das Arrangement, die Form der Inszenierung, die Dekorationen und Kostüme, die Requisiten, Beleuchtung, Geräuscheffekte und alle übrigen Umstände, die den Schauspielern gegeben sind“, umfasst (Stanislawski 1999, 58). Sie erproben die Texte und agieren aus einer realen, aktuellen Kommunikationssituation heraus, deren Raum nicht symbolisch gedacht ist oder repräsentativ für einen anderen Raum steht. „Der Raum ist als er selbst gegenwärtig, genau wie die Schauspieler.“ (Binnerts 2014, 112)

In der Produktion von Lösch begegnen sich nicht nur unterschiedliche Figurenansätze, sondern auch verschiedene situative Ebenen. Die Schauspieler/-innen entwickeln ihre Figuren auf Basis der dramatischen Situationen des Stücks *Biedermann und die Brandstifter.* Hier geht es um die Darstellung von dramatischen Szenen auf der Bühne innerhalb repräsentativer Räume. Gezeigt und kommentiert werden die Szenen wiederum durch einen Chor 2, der mit dieser „Stück-im-Stück“-Anordnung eine epische Darstellungsform und zugleich eine Verbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum etabliert. Sie kommunizieren direkt mit dem Publikum, verbleiben aber als Chorfigur auf einer repräsentativen Ebene und agieren innerhalb der „Stück-im-Stück-Situation“. Hingegen lässt sich die Frage nach dem *Wo* und *Wann* für die Laien des Chors 1 nur mit einem Hier und Jetzt des Theaterraums beantworten. Sie sind in der Wirklichkeit der Bühne und des Theaters gegenwärtig, nicht in einer imaginären Zeit an einem imaginären Ort (vgl. Binnerts 2014, 20). Die Dekonstruktion der Geschichte des Stücks durch die Montage zusätzlicher Elemente (vgl. S. 145 ff.) sowie die Überlagerung verschiedener situativer Ebenen eröffnet einen anderen Blick, nicht nur auf das Stück, sondern auch auf ein gesellschaftliches Thema. Im Vordergrund steht nicht eine bestimmte Lesart oder Interpretation eines Stücks, sondern verschiedene Perspektiven auf ein gesellschaftspolitisches Thema. „Dem Publikum werden Situationen vorgeschlagen, und es wird eingeladen, die Zusammenhänge selbst herzustellen.“ (Binnerts 2014, 239) Dabei wird die dramatische Wirklichkeit von der Theaterwirklichkeit unterbrochen, Fiktion und Realität stehen erkennbar nebeneinander.

Auch in der *Faust*-Produktion gibt es diese Überlagerung von situativen Wirklichkeiten. Ausgangspunkt ist hier jedoch eindeutig die „Spiel-im-Spiel-Situation“, d. h. die Realität der Schauspielerinnen und Schauspieler, die ein Stück spielen. Die dramatischen Situationen des Stücks entwickeln sich auf Basis dieser Situation. Zwar legt die Inszenierung bereits konzeptionell repräsentative Räume an, innerhalb derer

Szenen dargestellt werden können, aber wie sich während des Probenprozesses zeigt, sind diese nicht geschlossen. Das Bühnenbild ist durch Offenheit gekennzeichnet, Teile der Hinterbühne und somit auch umherlaufende Bühnenmitarbeiter/-innen werden während einer gesamten Vorstellung sichtbar. Auch die Handkamera, die in einigen Szenen zum Einsatz kommen wird, offenbart dem Publikum hintere Bühnenräume oder den Arbeitsplatz der Souffleuse. Auf diese Weise bleiben die reale Situation des Theaterraums, die Situation der Aufführung als „aktuelle Kommunikationssituation" sowie die Situation der Schauspieler/-innen in ihrem Arbeitsumfeld wahrnehmbar. Aber auch dort, wo die Schauspielerinnen und Schauspieler eine „Wirklichkeit der Illusion" (ebd. 20) erzeugen, bleibt immer sichtbar, dass es sich um eine Illusion handelt. Diese illusionsbrechende Funktion der „Spiel-im-Spiel-Situation" (vgl. Internetquelle 4, 2005) ist zugleich Kennzeichen eines performativen Situationsaspekts im zeitgenössischen Theater.

4.3 Thematisierung von Spiel- und Sprechweisen

Um weitere Aspekte eines performativen Situationszusammenhangs bestimmen zu können, gilt es zusätzlich nach dem *Warum* und *Wozu*, nach dem *Was* und *Wie* zu fragen, denn nur die Kombination aller dieser Umstände führt zu einer Situation (vgl. Ebert 1999, 123). Die Regisseurin Claudia Bauer beschreibt bereits auf der Konzeptionsprobe, dass es ihr um die Suche nach verschiedenen Darstellungsformen innerhalb der *Faust*-Produktion geht sowie um eine „noch nie dagewesene Art und Weise" von Theatersprache (Bauer in: CB_Aufnahme 1, 00:28:58). Auch Chétouanes Ausgangspunkt für den Studierendenworkshop ist die Frage, wie man die Shakespeare-Sonette sprechen kann. Die Frage nach dem *Wie* ergibt sich hier also nicht *ausschließlich* aus einem Inhalt bzw. aus einer Textvorlage heraus, sondern aus der Motivation von Regisseur/-innen, das Theater und seine Mittel selbst zu hinterfragen bzw. zu thematisieren. Textmaterialien werden weniger als „Umsetzungs-" oder Interpretationsvorlagen betrachtet, vielmehr als „Stoff" (vgl. Bauer in: CB_Aufnahme 1, 00:01:41) benutzt (vgl. Kapitel „Die Behandlung des Textes als Material"). Wie sich die Fragen nach dem *Was, Wie, Warum* und *Wozu* konkret für die drei hier untersuchten Probenprozesse im Rahmen von performativen Situationsanordnungen beantworten lassen, ergibt sich durch die Ausführungen der nachfolgenden Kapitel. Vorweggenommen sei an dieser Stelle, dass die Probenprozesse von Claudia Bauer und Volker Lösch unterschiedliche Spiel- und Sprechweisen hervorbringen, deren Brüche und Wechsel zu einem Wahrnehmbarmachen der Darstellungsweise führen.

Die Thematisierung bzw. das Auffälligwerden von Spiel- und Sprechweisen ist nicht nur ein Element der Grundsituation „Spiel-im-Spiel", sondern allgemein situativer Anordnungen des zeitgenössischen Theaters. Herbeigeführt wird sie durch den Bruch einer Spielweise, beispielsweise durch das Austreten eines Schauspielers aus einer szenischen figurenverkörpernden Darstellung in eine Spielweise, die den Schauspieler in seiner eigenen Person hervortreten lässt und vielmehr eine Situation zwischen Bühne und Publikum etabliert. Brüche der Sprechweise von einem „Theaterton" zu einem „Privatton" sind ebenfalls zu nennen. Sie erlauben „eine Art Öffnung der Figur und ein Durchscheinen der Schauspieler" (Ritter 2013a, 81) und finden sich z. B. innerhalb der ersten Szene „Vorspiel auf dem Theater" der *Faust*-Produktion wieder, welche die „Spiel-im-Spiel-Situation" etabliert. Hier werden die Goethe-Texte mit Fremdtexten und mit privaten Texten der Schauspielerinnen und Schauspieler kombiniert, zum Teil sogar immer wieder neu improvisiert. Der gestaltete „Theaterton" wird durch den „Privatton" der Schauspieler immer wieder gebrochen. Finter umschreibt dies mit der „Rhetorik der Expression" im Gegensatz zur „Rhetorik der Distanzierung".

> In einer Rhetorik der Expression versucht der Schauspieler mit der dargestellten Person mittels eines gesellschaftlich wahrscheinlichen Tons zu verschmelzen, in der Rhetorik der Distanzierung […] verweist der Schauspieler mit einem Augenzwinkern auf den Doppelaspekt seiner Figur als an- und abwesend, denn er stellt zugleich die darzustellende Person und sich selbst aus. (Finter 2014b, 20)

In der *Faust*-Produktion von Claudia Bauer werden Spiel- und Sprechweisen außerdem durch das Mitsprechen von Regieanweisungen oder die Ansage von Figurenauftritten und Szenentiteln thematisiert. Auch dieses Mittel kennzeichnet das distanzierte Verhältnis der Schauspieler/-innen zu ihrer Figur bzw. markiert den Moment des Rolleneinstiegs und eröffnet dem Publikum, wann ein Schauspieler bzw. eine Schauspielerin zu spielen beginnt. Außerdem werden Handlungen, die normalerweise innerhalb eines schauspielerischen Vorgangs ausagiert werden, einfach behauptet und als Information mitgeteilt, indem sie als Regieanweisung zitiert werden. Derartige Wechsel und Überlagerungen verschiedener situativer Momente sind kennzeichnend für das zeitgenössische Theater. Sie bringen die „materielle Wirklichkeit des Spielens und des Theaters" hervor, hinter der die „illusorische Welt des gespielten Stücks" zurücktritt (Binnerts 2014, 106).

Chétouane stellt all die W-Fragen für den Aufbau einer Situation auf der Bühne nicht und will sie auch nicht im Vorfeld beantwortet wissen (vgl. S. 200 ff.). Das heißt, er *entwirft* keine Situation auf der Basis von Fantasie und Vorstellungskraft, sondern setzt den Fokus auf das Aufbauen und Kreieren einer Situation auf der Basis einer materiellen, sinnlich-praktischen Handlung. Ebert weist darauf hin, dass es beim „Schauspielen" um das Spiel geht, das sich in der von Fantasie und Vorstellungskraft geschaffenen Situation entfalten soll (vgl. Ebert 1999, 127). In performativen Ansätzen der Darstellung und des Sprechens entfaltet sich das Spiel nicht in einer von Fantasie und Vorstellungskraft entworfenen Situation, sondern in einer realen Situation, die gekennzeichnet ist durch die Ko-Präsenz von Spielenden und Zuschauenden sowie durch die räumlichen, körperlichen und stimmlich-sprecherischen materiellen Gegebenheiten des Hier und Jetzt.

Aber auch in Fällen, in denen die Ausgangssituation als „Gebilde von Realem und Imaginärem" (Ebert 1999, 126) aufgebaut wird, gibt es immer den performativen Aspekt einer Situation. Er eröffnet sich in den konkreten, materiellen, sinnlich-praktischen Handlungen der Schauspielerinnen und Schauspieler, in ihrem konkret physischen Spiel, das auf etwas Vorgängiges verweisen kann, zugleich aber eine konkrete Situation konstituiert. Jede Situation auf der Bühne, sei sie noch so repräsentativ, trägt materielle Anteile und real Vorhandenes in sich. Genau hier, im Materiellen, im real Vorhandenen eröffnet sich der performative Aspekt einer Situation, einer Spiel- und Sprechhandlung. In performativen Ansätzen der Darstellung und des Sprechens tritt dieser materiell reale Anteil einer Situation verstärkt oder ausschließlich hervor.

Zusammenfassend kann formuliert werden: Eine performative Ausgangssituation im Theater entsteht weniger aus einem Entwurf von Realem und Imaginärem, vielmehr baut sie sich aus den vorhandenen Gegebenheiten der realen Situation auf. Hierzu gehören die materiellen Gegebenheiten des Raums sowie die materielle Präsenz der Körper und Stimmen aller im Raum Anwesenden. Aus dieser Ausgangssituation kann jedoch ein „ästhetischer Raum" (Ritter 2015b, 41) erwachsen, der Assoziationen und Vorgänge sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum auslöst. Fantasie und Vorstellungskraft sind sozusagen nicht Teil des Entwurfs einer Situation, sondern sie entstehen aus den konkreten sinnlich-praktischen Handlungen der Akteur/-innen und Zuschauer/-innen.

Kennzeichen einer performativen Ausgangssituation sind die aktuelle Kommunikationssituation bzw. die Betonung der Ko-Präsenz von Spielenden und Zuschauenden innerhalb der realen Theatersituation, die

ausgestellte Präsenz der Schauspielerpersönlichkeit und das distanzierte Verhältnis von Schauspieler/-innen zu ihrer Figur sowie die Thematisierung von Spiel- und Sprechweisen im Prozess des Spielens selbst. Situationen und Figuren werden dabei nicht dargestellt, sondern konstituiert.

[1] *Sonetter* von William Shakespeare, Regie: Laurent Chétouane, Premiere am 12. Februar 2014, Nationaltheatret Oslo; *BACH/PASSION/JOHANNES,* Laurent Chétouane/Solistenensemble Kaleidoskop, Premiere am 1. Oktober 2014 auf Kampnagel, Hamburg; *Antigone* von Sophokles in der Übertragung von Friedrich Hölderlin, Regie: Laurent Chétouane, Premiere am 10. Januar 2015, Schauspiel Stuttgart.

[2] Luhmann definiert den Begriff „kontingent" als „etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist" (Luhmann 1984, 152).

[3] Schuster bezieht sich hier ohne genaue Quellenangabe auf Foucault, auf den sich auch Chétouane immer wieder bezieht, der den Raum als ein „Ensemble von Relationen" begreift (vgl. Schuster 2013, 39).

[4] Innerhalb der Probe sind dies der Regisseur, der Regieassistent, Teilnehmer/-innen des Ensembles, die gerade nicht auf der Bühne agieren, sowie meine Person als teilnehmende Beobachterin. Im Rahmen der Aufführungen ist dies das öffentliche Publikum.

[5] Die Szenentitel entstammen der Textfassung des Konzerttheaters Bern vom 31. August 2014 und stimmen zum Teil nicht mit den Szenentiteln der Stückvorlage von Goethe überein.

[6] Besetzung: Dr. Heinrich Faust: Christian Kerepeszki; Faust-Chor: Alle; Mephistopheles: Benedikt Greiner, Stefano Wenk, Sophie Hottinger; der Herr, Gott sowie Wagner: Stefano Wenk; Margarete (Gretchen): Henriette Blumenau; Marthe Schwerdtlein sowie Hexe: Sophie Hottinger; Spaziergängerinnen aller Art/Lustige Gesellen in Auerbachs Keller/Walpurgisnacht-Figuren: *Musiker/-innen der Regional Brass Band Bern;* Regie: Claudia Bauer; Bühne: Patricia Talacko, Kostüme: Laura Clausen; Komposition und Sounddesign: Peer Baierlein; Blaskapelle: Regional Brass Band Bern, Video: Michael Ryffel, Licht: Karl Morawec; Dramaturgie: Sabrina Hofer; Regieassistenz, Abendspielleitung: Mario Matthias; Soufflage sowie Gretchens Mutter: Sabine Bremer; Inspizienz: Denis Puzanov; Premiere am 10. September 2014 im Konzerttheater Bern.

DIE BEHANDLUNG DES TEXTES ALS MATERIAL

1 Problemstellung

> Text kann als Vehikel verstanden werden, mit dem Bedeutungen vermittelt werden, und zugleich als Instanz gelten, die sich gegen eine beliebige Auslegung verwehrt. Text kann als sprachliches Kunstwerk erscheinen oder als Steinbruch sprachlichen Materials dienen. Text kann der Ausgangspunkt eines Probenprozess oder dessen Ergebnis sein. (Weiler/Roselt 2017, 215 f.)

Der Text erweist sich im zeitgenössischen Theater als vielgestaltiges Phänomen. Allein die Textgrundlagen der drei untersuchten Probenprozesse sind vielfältig. Ob dramatischer Text, Lyrik, Lehrstück oder sprachliches Material durch Recherchen und Interviews – das zeitgenössische Theater bindet sich nicht mehr ausschließlich an die Gattung des Dramas. Historisch betrachtet, geht die Entwicklung der darstellenden Künste vorrangig von den unterschiedlichen dramatischen Texten aus, die eine bestimmte Aufführungspraxis erfordern bzw. die Dramatikerinnen und Dramatiker für eine bestehende Aufführungspraxis schreiben (vgl. Stegemann 2011, 102). Dabei galt die Aufführung des Dramas lange Zeit „als Übermittlung von Bedeutungen, die der Text generiert, und in diesem Sinne als Verwirklichung einer bestimmten Lesart des Textes“ (Fischer-Lichte 2005a, 239). Die im Text vorgegebenen Bedeutungen sollten durch die Aufführung zum Ausdruck gebracht und übermittelt werden. Der Text steuerte den Prozess der Inszenierung (vgl. ebd.).

Das postdramatische Theater sowie der Einzug des Performativen ins Theater setzen diese Vorstellungen außer Kraft. Hier existiert mitunter kein den Aufführungen vorausliegender Text oder aber Texte werden als Arbeitsmaterialien gebraucht, indem sie bearbeitet, mit anderen Texten ergänzt, kontextualisiert, dekonstruiert bzw. ihr spezifischer darstellerischer sowie sprechkünstlerischer Umgang mit ihnen thematisiert wird. Im zeitgenössischen Theater tritt der literarische Text eher als Referenz der Aufführung in Erscheinung (vgl. Weiler/Roselt 2017, 268). „Referenz meint in diesem Zusammenhang, dass sich eine Aufführung auf einen Text bezieht, indem sie anschaulich und wahrnehmbar auf diesen verweist und szenisch vorführt, wie sie mit ihm arbeitet.“ (ebd.) Die Literaturvorlage verliert ihren Status als „das Eigentliche“ (vgl. Klein 2007, 69). Die Aufführung wird nicht mehr an der Literaturvorlage im

Sinne einer werktreuen Inszenierung des Stücks gemessen (vgl. ebd.), sondern Regieteams und Schauspieler/-innen schreiben sich als Co-Autor/-innen in den Produktionsprozess ein.

Auf welche Weise die drei von mir untersuchten Proben- und Inszenierungsprozesse Bezug auf einen Text nehmen, soll in diesem Kapitel veranschaulicht werden. Allen drei Probenprozessen liegen zwar ein oder mehrere literarische Texte als Ausgangspunkt zugrunde, aber die Textfassungen der jeweiligen Inszenierungen entstehen erst während des Probenprozesses. Sie zeichnen sich durch Kontingenz und Intertextualität aus. Die damit in Verbindung stehenden Arbeitsweisen, die im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden, kennzeichnen die Behandlung der Textvorlage als Material.

2 Kontingenz als Kennzeichen einer entstehenden Textfassung

2.1 Textauswahl, Textreihenfolge, Textzuschreibung

Das Textkorpus des Workshops von Laurent Chétouane bilden die 154 Sonette William Shakespeares. Im Unterschied zu den beiden anderen Produktionen gibt es hier keine vorab getroffene Auswahl der Texte durch den Regisseur oder gar eine Art „Textbuch“. Das Textmaterial für den Workshop generiert sich erst im Lauf der Probenarbeit aus Shakespeares 1609 erschienenem Sonettzyklus.

Die Studierenden erhalten am Ende des zweitägigen Vortreffens (vgl. S. 107 ff.) von Chétouane die Aufgabe, bis zum Probenbeginn jeweils fünf Sonette von Shakespeare auszuwählen und diese auswendig zu lernen. Auf welche deutsche oder französische Übersetzung sie zurückgreifen, wird nicht thematisiert und ist ihnen somit freigestellt. Hier tritt aus meiner Sicht ein Widerspruch hervor: Ging es in der Ankündigung des Workshops darum, die Sophokles-Tragödien speziell in der Übertragung und Sprache Hölderlins zu erforschen, soll es nun darum gehen, die Sprache Shakespeares zu erforschen. Die Originaltexte sind jedoch in englischer Sprache verfasst und liegen der Arbeit als Textmaterial nicht zugrunde. Es existieren zahlreiche Übersetzungen der Shakespeare-Sonette, die nicht nur unterschiedliche sprachliche Qualität besitzen, sondern durch ihre Bearbeitung jeweils verschiedene inhaltliche Zugänge zutage fördern. So wird denn hier die Auswahl der Übersetzungen eher dem Zufall überlassen bzw. erfolgt intuitiv und, zumindest auf Studierendenseite, durch die Studierenden unreflektiert.

Nach welchen Kriterien die Studierenden ihre Texte ausgewählt haben, ist mir nicht bekannt. Darüber wurde während der Proben nicht gesprochen. Einzig die Aufforderung Chétouanes, jeder solle seine fünf Texte vom Beginn des Zyklus, aus der Mitte und vom Ende auswählen, gibt eine gewisse Struktur für die Auswahl vor. Es lassen sich jedoch Auswahlkriterien wie das Gefallen des Textes, eine Identifikation mit dem Text oder ein spezielles Interesse am Text vermuten. Während der gesamten Probenphase wird niemals festgelegt, wer wann welchen Text spricht. „Es schreibt sich ein Stück", „man schaut, was entsteht" – auf jeder Probe neu und immer wieder anders (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-23, 55). Diese Offenheit sowohl in der Textauswahl als auch in der Festlegung einer Textreihenfolge charakterisiert die Kontingenz der entstehenden Textfassung. Bereits in dieser Offenheit findet die Möglichkeit ihren Ausdruck, „dass das, was ist, auch anders sein könnte" (Millner 2015, 181).

Ähnliche Beobachtungen ließen sich während der Probenarbeit zur *Faust*-Inszenierung von Claudia Bauer wahrnehmen. Zu Beginn des Probenprozesses besteht die konzeptionelle Idee, Goethes *Faust 1* und auch *2* auf die Bühne zu bringen. Während eine erste Textfassung für den ersten Teil der Tragödie bereits zu Probenbeginn von Claudia Bauer und ihrer Dramaturgin Sabrina Hofer vorgelegt wird, die allerdings von beiden als offenes und veränderbares Angebot zur Verfügung gestellt wird, erfolgt die Textauswahl für den zweiten *Faust*-Teil durch das gesamte Ensemble erst während der Probenzeit. Regisseurin und Dramaturgin sehen sich nicht als alleinige „Textlieferanten" (vgl. Bauer in Kiesler: Probenprotokoll 2014-06-12, 2), sondern beziehen die Schauspielerinnen und Schauspieler in den Prozess der Entwicklung einer Textfassung mit ein und gestehen ihnen ein großes Mitspracherecht zu. Die erste Textfassung vom 10. Juni 2014 (vgl. Bauer/Hofer: Textfassung Stand 10. Juni 2014) weist viele Textstellen auf, die farbig markiert sind. Graue Textstellen werden zur Diskussion gestellt, blaue Textstellen stehen als Material (auch für szenische Improvisationen) zur Verfügung, orangefarbene Textstellen kennzeichnen verschobene Repliken. Die Auswahl der Texte für den zweiten *Faust*-Teil erfolgt nach der „Methode Lieblingstextstellen". Das gesamte Ensemble ist dazu aufgefordert, Textstellen auszusuchen, die ihr Interesse erwecken. Dieser Ansatz der Textauswahl erfolgt nicht unbedingt nach dem Gesichtspunkt, eine Geschichte zu erzählen, noch folgt er einem dramaturgisch schlüssigen Bogen, sondern betrachtet eher die Lust, Herausforderung oder Fähigkeit eines Schauspielers bzw. einer Schauspielerin, einen bestimmten Text zu gestalten.

Zudem wird die Zuschreibung eines Textes zu einer bestimmten Figur während der Proben immer wieder verändert und entspricht nicht immer der Zuschreibung, wie sie in Goethes Stückvorlage steht. Beispielsweise werden die Texte der Szene „Auerbachs Keller“ immer wieder anderen Personen zugeteilt. Im Stück handelt es sich um die Texte verschiedener Figuren namens Frosch, Brander, Siebel, Altmayer sowie Fausts und Mephistos (vgl. Goethe 2000, 58 ff.). Zu Beginn der Proben werden die Texte auf drei Schauspieler/-innen aufgeteilt. Später spricht schließlich nur ein Schauspieler die Texte der verschiedenen Figuren allein und legt sie seiner Figur in den Mund. Dieses Offenhalten der Textfassung während des Probenprozesses erschwert den Schauspielerinnen und Schauspielern das Lernen der Texte vor allem innerhalb der ersten Probenphase.

2.2 Zum Verhältnis von Textvorlage und Interpretation

In der Probenarbeit von Laurent Chétouane spiegelt sich die beschriebene Kontingenz nicht nur in Bezug auf die Textauswahl und Textreihenfolge wider, sondern auch in der Lesart, die der Regisseur für die Sonette findet. „Bei Shakespeare finde ich das extrem, wie die Texte von Shakespeare die Fragestellung genau treffen, die mich interessiert.“ (Chétouane in: Interview 1, 3) Laut Chétouane stellt sich Shakespeare innerhalb der Sonette selbst infrage, reflektiert er als Autor sein Schreiben. Damit komme er an den Kern der Frage, die sich jeder Künstler bzw. jede Künstlerin stellt: Warum malt ein Maler? Warum spielt ein Schauspieler? Chétouane vermittelt auf den Proben mehrfach seine Lesart, nach der die Sonette Shakespeares Unvermögen thematisieren, Gedanken in Worte zu fassen. Diesen Prozess möchte Chétouane aufgreifen. Im Sprechen der Shakespeare-Sonette wird der Versuch unternommen, Gedanken in Worte zu fassen, sie zu formulieren mit der gleichzeitigen Reflexion der Unmöglichkeit dieser Unternehmung. Damit wird eine Reflexionsebene eingenommen, die ebenfalls den Texten innewohnt.

Chétouane betont, dass es beim Sprechen der Shakespeare-Sonette um die Spielerinnen und Spieler selbst gehen wird, genau genommen um die Frage, wie sie, während sie spielen, reflektieren. Die Reflexionsebene, *wie* jemand spielt, *wie* jemand spricht, wird normalerweise während des Spielens von den Schauspielerinnen und Schauspielern versucht, auszuschalten. In dieser Arbeit wird sie thematisiert. Es geht darum, gleichzeitig „drinnen“ und „draußen“ zu sein, zu sprechen und zu spielen und dabei zu reflektieren. Jedoch gibt es einen Unterschied, ob eine Figur auf der Bühne etwas reflektiert und z. B. darüber nach-

denkt, was sie gerade gesagt hat, oder ob der Schauspieler bzw. die Schauspielerin darüber nachsinnt, wie er bzw. sie etwas gestaltet. Laut Chétouane vermischt Shakespeare genau diese beiden Ebenen. Es ist nicht eindeutig, ob der Schreibende (der Autor) oder der Liebende (das lyrische Ich) reflektiert. Dieser Reflexionsprozess soll auf die Bühne gebracht werden, die Zuschauerinnen und Zuschauer dabei nicht wissen, wer im Moment des Sprechens reflektiert: der Schauspieler bzw. die Schauspielerin, der bzw. die Liebende oder der Autor. Mit der Vermischung dieser Ebenen, mit der Überlagerung des inneren und äußeren Kommunikationssystems, entsteht ein kontingenter Bedeutungsraum, der „das weder Notwendige noch Unmögliche […] als Verfügbares und Unverfügbares in der Fülle ihrer Möglichkeiten gleichermaßen aufzeigt“ (Millner 2015, 180 f.).

Auffällig ist, dass Chétouane nie von einem „lyrischen Ich“ spricht, sondern stets von Shakespeare als Autor, der in den Sonetten zu Wort kommt. Literaturwissenschaftliche Hintergründe zum Sonettzyklus werden nicht hinzugezogen, auch über die spezielle Form der Gedichte und darüber, welche Themen die Sonette im Einzelnen beinhalten, wird wenig gesprochen. Letztlich werden die Sonette als „Material“ benutzt, um die „Krise der Repräsentation“ zu thematisieren und das Theater als Repräsentationsstätte auf einer Bühne außer Kraft zu setzen. Auf der ersten Probe betont Chétouane, dass die Gedichte keinesfalls als Monolog gesprochen werden sollen, der eine darzustellende Figur ins Handeln bringt. Vielmehr möchte er gemeinsam mit den Studierenden die den Sonetten innewohnende „Stimmung“ untersuchen (vgl. Interview 1, 1).

> Dichtung zwingt einen, wie die Musik, im Jetzt zu sein. Es ist mir sehr wichtig, dass der Schauspieler merkt, wie er in ein Verhältnis mit der Sprache tritt, und zu dem, was entsteht, während er spricht, wenn er vorher nicht schon weiß, was er sagen wird. Es geht dann nicht um den Schauspieler, nicht um die Sprache, sondern um die Begegnung zwischen einem Schauspieler und diesem Text, in diesem Moment und was aus dieser Begegnung entsteht. (Chétouane in: Internetquelle 3, 2015)

Es geht nicht um die „Gestaltung“ oder um eine „Umsetzung“ der Sonette, sondern darum, „im Jetzt mit dem Text zu werden“ (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-23, 55). Dieses performative Verständnis stellt das Verhältnis von Textvorlage und Interpretation infrage (vgl. Klein 2007, 68). Nicht die zu interpretierende Literaturvorlage

steht im Zentrum des Workshops, sondern die Transformation in einen „theatralen Text“ (ebd. 69), der während der Proben und Aufführungen immer wieder neu entsteht und sich überlagernde, vielstimmige und mehrdeutige Realitätsebenen hervorbringt.

Auch für die Regisseurin Claudia Bauer ist der Text als Literaturvorlage letztlich nicht mehr Mittelpunkt, sondern das, was man daraus macht. Für sie steht vor allem die Frage im Vordergrund: Wie stellen wir das heute im Theater dar? Auf der ersten Leseprobe spricht sie davon, dass es ihr nicht nur um *eine* Lesart des Stücks gehe, sondern diese solle sich für jedes Bild verändern (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-06-12, 1). Sie interessiert sich vielmehr für die unterschiedlichen Perspektiven der Darstellerinnen und Darsteller, „die sich den Kopf darüber zerbrechen, wie sie ‚Faust‘ spielen wollen“ (ebd.). Es geht ihr also nicht um eine „Umsetzung“ oder „Erhaltung“ des Dramentexts im Sinne einer werktreuen Inszenierung, sondern darum, „zwischen Bühne und Publikum etwas entstehen zu lassen, wobei nicht nur das Drama, sondern auch die Zuschauer verändert werden“ (Weiler/Roselt 2017, 213). Die Kategorie der Werktreue ebenso wie der Begriff der „Umsetzung“ ist in der Beschreibung des Verhältnisses von Textvorlage und Interpretation damit nicht mehr adäquat.

> Der Begriff Umsetzung ist nicht adäquat, weil er impliziert, dass das, was umgesetzt wird, dabei prinzipiell gleich bleibt. Umsetzung meint, das Werk verändert lediglich seine Lage, nicht seinen Zustand. Wer von Umsetzung spricht, unterstellt damit das Ideal, dass ein Stück möglichst unbeschadet auf die Bühne gelangen könnte. (Weiler/Roselt 2017, 212 f.)

Vielmehr kann die Rede von einem Transformationsprozess sein, bei dem der Text zwar als literarische Referenz kenntlich werden mag, nicht jedoch als zu interpretierende Literaturvorlage im Vordergrund steht. Kennzeichnend für diesen Transformationsprozess ist die Behandlung des Textes als Material sowie ein performatives Verständnis von Theater, das den Text durch die Präsenz der Subjekte auf der Bühne und ihre sprecherisch-stimmliche Realisierung überhaupt erst hervorbringt. Indem gezeigt und thematisiert wird, *wie* eine Inszenierung von einem Text Gebrauch macht und mit ihm arbeitet, tritt der Text auch innerhalb der Aufführung als Arbeitsmaterial in Erscheinung (vgl. Weiler/Roselt 2017, 269) und stellt die Prozesshaftigkeit einer Inszenierung aus.

3 Intertextuelle Arbeitsweisen

3.1 Intertextualität: Charakteristik des Begriffs

Zwei der drei von mir untersuchten Probenprozesse weisen Arbeitsmethoden und Inszenierungstechniken auf, die den Schreibweisen von Autoren postdramatischer Theatertexte entsprechen. Postdramatische Theatertexte, beispielsweise von Elfriede Jelinek oder Heiner Müller, kennzeichnen sich u. a. durch Intertextualität, deren konstitutives Element bestimmte Zitierverfahren und Montageprinzipien sind.

Der Begriff „Intertextualität" wurde von Julia Kristeva geprägt und verweist auf alle Bezüge eines literarischen Textes auf andere literarische oder auch außerliterarische Texte (vgl. Martinez 2005, 444). Im Anschluss an Michail Bachtins Begriff der Dialogizität fasst Kristeva mit dem Begriff der Intertextualität einen Text „als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes" (Kristeva 1972, 348). Der literaturwissenschaftlich geprägte Begriff stellt einen Schlüsselbegriff sowohl für die Beschäftigung mit postdramatischen Texten als auch mit postdramatischen Inszenierungs- und Arbeitsweisen dar. Er bezeichnet Verfahren wie Collage und Montage, in denen Zitate fremder Quellen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, nebeneinandergesetzt und mit den eigenen Texten der Autorinnen und Autoren gemischt werden (vgl. Kiesler/Rastetter 2017, 98). Bestehende Textzusammenhänge werden mit dem Ziel zerstört, „die dadurch freigesetzten Diskurselemente neu und anderes zusammenzuführen" (Vogel 2013, 47) und „eine Bewusstmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen" (Jelinek 1984, 14 zit. in: Vogel 2013, 47).

So speisen sich beispielsweise in den Texten der Autorin Elfriede Jelinek die Stimmen aus diversen Diskursen und eröffnen verschiedene Bedeutungsebenen (vgl. Millner 2015, 169). „Diese Stimmen entstammen weder einem individuellen (fiktiven) Bewusstsein, noch sprechen sie individuelle Sprachen: Die diversen Stimmen fließen in langen Monologen zu Textflächen zusammen […]." (ebd. 170) Hinter diesen Stimmen verbergen sich jedoch keine Figuren im konventionellen Sinn, sondern differente Diskurspositionen (vgl. ebd.). Auf diese Weise wird in Jelineks Texten wie auch in den Texten anderer postdramatischer Autor/-innen eine literarische Polyphonie hergestellt. Es kommt zu Stimmwechseln, Unterbrechungen und Überlappungen (vgl. ebd.). Die individualisierende Figurenrede weicht überindividuellen Diskursen und intertextuellen Allusionen (vgl. ebd. 171).

Dieses Beispiel sei hier erwähnt, um ein Verständnis davon zu vermitteln, wie sich Intertextualität charakterisiert, obwohl den drei von mir untersuchten Probenprozessen weder ein Text von Elfriede Jelinek noch ein postdramatischer Theatertext zugrunde liegt (vgl. weiterführend zum Thema Intertextualität u. a.: Kristeva 1972, 1978; Martinez 2005; Millner 2015; Vogel 2013). Doch Verfahren, die auf der literarischen Ebene eines postdramatischen Textes die durch Intertextualität geprägte Schreibweise der Autor/-innen markieren, finden sich gleichfalls in den Arbeitsweisen vieler Regisseur/-innen bzw. Produktionsensembles im zeitgenössischen Theater wieder. Hier charakterisiert sich eine intertextuelle Arbeitsweise durch das „Hinzufügen weiterer Realitätsebenen und Zitate" (Blomberg/Anders 2007, 110), durch die Verwendung anderer (auch „authentischer") Textmaterialien sowie die Montage heterogener Texte, Bilder und Filme (vgl. Roselt 2005, 70). Eine intertextuelle Arbeitsweise stellt die Prozessualität einer Inszenierung innerhalb der Aufführung aus und eröffnet einen prozessorientierten, offenen, fragmentarischen, polysemantischen Umgang mit einem Text (vgl. Kiesler/Rastetter 2017, 100). Zudem stärkt sie die Autorschaft von Schauspieler/-innen und Regisseur/-innen. Wie durch intertextuelle Verfahren der von mir beobachteten und analysierten Probenprozesse ein neues Textgewebe entsteht, indem einer Stückvorlage Zitate fremder Quellen oder andere Texte hinzugefügt werden, sei im Folgenden exemplarisch beschrieben.

3.2 Prozesse der Textgenerierung

3.2.1 Hinzufügen zusätzlicher Texte

Sowohl in die Textfassungen der *Faust*-Produktion als auch in die Textfassungen der Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* in der Regie von Volker Lösch fließt zusätzliches Textmaterial ein. Beispielsweise werden in die erste Szene „Vorspiel auf dem Theater" von Goethes Stück Fremdtexte eingebaut. Die Schauspielerinnen und Schauspieler sollen in dieser Szene darüber diskutieren, mit welchen Mitteln der Darstellung, mittels welcher Spiel- und Sprechweisen sie das Stück auf die Bühne bringen wollen. Hierfür nutzen sie zusätzliche Zitate anderer Autoren. Die Dramaturgin Sabrina Hofer schlägt verschiedene Zitate u. a. von Antonin Artaud, Richard Wagner, Anton Tschechow, Holger Schulze, Carl Hegemann und René Pollesch vor, woraufhin die Schauspielerinnen und Schauspieler selbständig eine Auswahl treffen und die Texte in die Szene integrieren (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-08-29, 100). Mittels dieser Zitate stellen die Darsteller/-innen zwischen den Versen von Goethe Fragen nach der Relevanz und Funktion von Theater

heute. Auch eigene, private Texte der Schauspielerinnen und Schauspieler fließen ein. Jede/r der Spieler/-innen eröffnet eine andere Perspektive. So plädiert ein Schauspieler für ein Theater als Spektakel, für das Bildertheater. Eine andere Schauspielerin übernimmt die ökonomische Perspektive, zwei weitere Schauspieler/-innen nehmen eine idealistische Sichtweise ein und der fünfte Schauspieler äußert sich begeistert über die Vernunft und das literarische Theater. Dieser freie Umgang mit dem Text kontextualisiert den Goethe-Text nicht nur, sondern dekonstruiert und ergänzt ihn auch. Zudem geht die Inszenierung sehr frei mit der Personenzuschreibung des Stücks um. Während die Texte der Szene „Vorspiel auf dem Theater“ in Goethes Stückvorlage den Personen „Direktor“, „Dichter“ und „Lustige Person“ auf den Leib geschrieben sind (vgl. Goethe 2000, 4 ff.), werden sie in Claudia Bauers Textfassung auf alle fünf Darstellerinnen und Darsteller aufgeteilt, die in der Textfassung sogar namentlich benannt bleiben. Diese intertextuelle Arbeitsweise sowie das Ausstellen der Schauspielerpersönlichkeit im Kontrast zur Darstellung einer Figur etabliert u. a. die Spiel-im-Spiel-Situation (vgl. S. 129 ff.) und erzeugt innerhalb der Aufführung mehrere Realitätsebenen.

Auch der Regisseur Volker Lösch arbeitet innerhalb seiner Inszenierungsprozesse meist intertextuell. Wie bereits erwähnt, fließt in das Stück *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch zusätzliches Textmaterial ein. Schon in der ersten Textfassung vom 1. Januar 2014, die auf der Konzeptionsprobe am 9. Januar 2014 verteilt wird, findet sich zu Beginn das Gedicht „Die Alpen“ von Albrecht von Haller (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 1. Januar 2014, 1 ff.). Das Gedicht wurde 1729 nach einer Alpenreise von Albrecht von Haller verfasst und besteht im Ursprung aus 49 Strophen von je zehn Alexandrinern mit dem Reimschema ababcdcdee (vgl. Haller 1931, 310 ff.). In der ersten Textfassung von Christoph Lepschy und Volker Lösch finden sich noch 22 Strophen bzw. Strophenfragmente, die stark gekürzt und den einzelnen Themenbereichen bzw. Überschriften „Natur“; „Glückselige Armut“; „schadenvoller Überfluss“; „Tugendhaftes Land“; „lasterhafte Stadt“; „Genügsamkeit, Gleichförmigkeit, Gleichheit und Freiheit“; „Feste, Wettkämpfe“; „Freie Liebe“; „Käse-Produktion, Lob der Arbeit“; „Weisheit, Widerstand und Heldentum“ sowie „Europas Diamant“ zugeordnet sind. Bereits hier findet sich ein erster Hinweis auf das Arbeitsprinzip der Kodierung (vgl. S. 157 ff.). In späteren Textfassungen fallen diese Überschriften weg, auch wird das Gedicht noch weiter gekürzt.

Zusätzlich zu den Chortexten des Originalstücks *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch wird für den „Chor der Inländer“ bzw.

den Chor 2 weiteres Textmaterial generiert. In diesem Zusammenhang ist die Rolle des Dramaturgieassistenten erwähnenswert, der sich für die Produktion als große Informations- und Inspirationsquelle erwies. Im Interview, das ich mit Volker Lösch am 27. Februar 2014 vor der Premiere führe, äußert er sich dazu folgendermaßen:

> Das hätte ich ohne den nie hingekriegt. Hätten wir nie hingekriegt. Ich hätte das auch gar nicht gemacht. Das ist eben auch für mich Bedingung – da wirklich mit Schweizern zusammenzuarbeiten. Weil wir haben uns da rangeredet und ich hab dann die Fragen gestellt und dachte, wir könnten doch in die Richtung und dann hat er gesagt: „Nee, aber das ist Klischee und das ist schon abgelaufen und so, das hab ich schon zehn Mal gesehen. Und das trifft's jetzt nicht auf den Punkt", und so. Er ist da ein absoluter Glücksfall für die Produktion. Weil der […] kennt die gesamte Schweiz in- und auswendig und eben auch als Journalist, der er auch ist, die ganze Szene. Und er hat sofort die Links hergestellt und gesagt: „Das ist doch die perverseste Idee, die grade da ist", oder: „Hier ist die Zuspitzung so zu schreiben." […]. Und aus dem Material haben wir dann die Texte gemacht. Die schreiben wir dann selber. (Lösch in: Interview 3, 18)

Das Regieteam generiert sozusagen aus den Experteninformationen das Material für die Texte des Chors 2. So entstehen in der Zusammenarbeit von Volker Lösch, Christoph Lepschy und dem Dramaturgieassistenten sechs weitere Texte mit den Titeln: „s füür isch gföhrlig", „es isch sowit", „gäges unschwiizerische", „deutsche raus", „unschweizerisch" und „zukünftiges unheil" (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 15. Februar 2014). Diese Titel sind zugleich die Überschriften der einzelnen szenischen Bilder, von denen es in der gesamten endgültigen Fassung 35 gibt (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 25. Februar 2014). Sie entsprechen nicht der Textvorlage von Max Frisch (vgl. Frisch 1996). Mit Ausnahme der vier Chortexte des Originaltextes, die in der Textfassung der Inszenierung mit den Titeln „heil uns", „masseneinwanderung" „unheil" und „vernichtung" überschrieben sind (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 15./25. Februar 2014), weisen die meisten Texte des Chors 2 eine sprachliche Besonderheit auf, da sie im Dialekt des Baseldeutschen verfasst und gesprochen werden. Auf die sprachliche Vielfalt und Thematik der Inszenierung wird an späterer Stelle noch einzugehen sein.

Den dritten Hauptanteil des zusätzlichen Textmaterials bilden die Aussagen und Äußerungen der Laien des Chors 1. Dieses Material wird aus den Interviews generiert, die mit den Migrantinnen und Migranten

vor Probenbeginn bereits im Dezember 2013 geführt werden. Die Generierung zusätzlichen Textmaterials konstituiert den Inhalt der Inszenierung erst während des Probenprozesses und nimmt damit eine performative Dimension ein. Zwar stand das Thema „Migration“ als Gegenstand der Lösch-Produktion fest, aber welche Aussagen die interviewten Menschen unterschiedlicher Herkunft machen würden, war nicht absehbar. Ihre Äußerungen bilden die Grundlage für das zusätzliche Textmaterial und beeinflussen somit auch das Bild, das gezeichnet werden sollte. Dieses steht teilweise in einem widersprüchlichen Verhältnis zur Annahme des Regisseurs Volker Lösch, der weniger persönliche als mehr politische Statements, weniger Anpassungsdruck als mehr Kritik seitens der Laien erwartet hätte. Hier geht es also ebenso wenig um die „Umsetzung“ einer Textvorlage, sondern um die Hervorbringung einer neuen Wirklichkeit, die den performativen Umgang mit Texten im zeitgenössischen Theater auszeichnet (vgl. Kiesler 2017, 64).

Obwohl die Generierung zusätzlichen Textmaterials durch Interviews im chronologischen Zeitverlauf vor dem eigentlichen Probenbeginn stattfand, gehe ich im nachfolgenden Teilkapitel zunächst auf verschiedene beobachtete Verfahren während der Proben ein, um im Anschluss den Generierungs- und Textbearbeitungsprozess durch die Interviews methodisch zusammenhängend rekonstruieren zu können.

3.2.2 Textgenerierung durch Gespräche, Diskussionen, Geschichten, Aufgaben

Während der Proben regt Volker Lösch die beiden Chöre immer wieder durch Fragen zu Gesprächen und Diskussionen an. Diese werden mit einem Aufnahmegerät auditiv erfasst, um weiteres Textmaterial daraus zu generieren. Beispielsweise fragt der Regisseur auf der Probe am 15. Januar 2014, nachdem sie in den vergangenen Tagen fast das gesamte Textmaterial gehört haben, die Chorist/-innen des Chors 1, welchen Gesamteindruck sie von den Texten haben, ob die Auswahl der Textpassagen aus den Interviews ein Bild für sie ergebe oder ob aus ihrer Sicht wichtige Themen fehlen. Auf diese Fragen gibt es sehr unterschiedliche Antworten. Es entsteht eine mehr als einstündige Diskussion zur Problematik „Ausländer/-innen in der Schweiz“. Das Gespräch wird vom Regiehospitanten mit einem Aufnahmegerät mitgeschnitten (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-15, 2).

Für die Generierung von zusätzlichem Textmaterial für den sogenannten Chor der Inländer fließt auch das Erfinden von fiktiven Geschichten methodisch ein. Die Studierenden des Chors 2 sind angehalten, sich in extreme Denkweisen zu begeben und fremdenfeindliches

Textmaterial zu erfinden, das so abstrus ist, dass es als Zuspitzung eine Zeichenhaftigkeit bekommt. Auf der Probe am 30. Januar 2014 bekommen sie zur Inspiration für derartige gedankliche Muster einen neuen Text. Im Probenprotokoll vom 30. Januar 2014 heißt es:

> Es handelt sich um die Horrorstory einer Serviceangestellten, ebenfalls ein fremdenfeindlicher Text im Dialekt verfasst. Mir ist nicht ganz klar, ob die Geschichte *ge*funden oder *er*funden wurde. [...] Volker Lösch bittet eine Studentin, den Text zu lesen. Ich verstehe kaum etwas. Das liegt zum einen an ihrem Dialekt, den ich nicht so gut verstehe, als auch an der Art und Weise, wie sie vorliest. Danach liest ein weiterer Student denselben Text. Volker Lösch klärt mit dem Dramaturgieassistenten und den Studierenden, was man an der Geschichte eventuell inhaltlich nicht versteht und an welchen Stellen es Ergänzungen braucht. Anschließend soll eine andere Studentin den Text ganz persönlich lesen, ganz privat, kurz vorm Heulen. Bei ihr kann ich dem Inhalt besser folgen. Dann bekommt der nächste Student eine neue Aufgabe. Er wird von Volker Lösch aufgefordert, eine Geschichte zu improvisieren. Das Thema gibt er wie folgt vor: „Erzähle von deinem besten Freund, einem Schwinger, wie er von einem Jugoslawen abgestochen worden ist." Er erfindet eine Geschichte und erzählt sie der Gruppe. Sie sollen auch darauf reagieren. [...] Dann wird ein weiterer Student gefragt: „Und was ist dir passiert?" Auch er erfindet eine Geschichte, die anderen reagieren mit Einwürfen und körperlichen Impulsen darauf. Die entstehenden Texte werden mit einem Diktiergerät aufgenommen. Zum Schluss stellt Volker Lösch den Studierenden die Aufgabe, sich bis zur nächsten Probe noch eine solche Geschichte auszudenken, sodass sie noch sechs weitere Geschichten während einer solchen „Sitzung" hören können. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-30, 3)

Das Problem derartiger methodischer Ansätze liegt meiner Ansicht nach in der mangelnden Fähigkeit, qualitativ wertvolles Textmaterial zu produzieren. So werden letztlich auch keine von den erfundenen Geschichten der Studierenden in die Inszenierung eingebaut. Dennoch sei die Methode als Möglichkeit erwähnt. Hieraus ergibt sich eine Kompetenz, die für die Schauspielausbildung von Bedeutung sein kann. Viele Produktionen des zeitgenössischen Theaters sowie der freien Theater- und Performanceszene nutzen derartige Verfahren, um eigenes Textmaterial zu generieren. Darin eine Qualität zu entwickeln, müsste demnach

auch das Anliegen einer zeitgenössischen Schauspielausbildung sein. Dies belegen auch die mittlerweile häufig auftretenden „Eigenarbeiten“ und Stückentwicklungen von Studierenden bei den Treffen deutschsprachiger Schauspielschulen der letzten Jahre, die sich nicht immer durch eine hohe Qualität der Texte auszeichnen.

Durch Gespräche mit dem Regisseur während des Probenprozesses, durch seine Erzählungen auf Proben oder auch innerhalb des Interviews, das ich mit ihm führe, können weitere methodische Zugänge der Textgenerierung benannt werden. Auf der Probe am 21. Februar 2014 berichtet er beispielsweise von seiner Inszenierung *Woyzeck* am Staatsschauspiel Dresden 2007. Hier wurden die Zuschauer/-innen im Vorfeld der Inszenierung zum Thema „Ausländer/-innen“ befragt. Es wurden Fragebögen an die Zuschauerinnen und Zuschauer ausgeteilt, mit der Bitte, diese auszufüllen und an das Theater zurückzuschicken. Das Regieteam bekam über fünfhundert Zuschriften und konnte daraus ein halbes Jahr vor Probenbeginn das zusätzliche Textmaterial generieren (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-21 II, 2). Ein weiteres Beispiel beschreibt Volker Lösch im Interview:

> Ich habe mal vor drei Jahren die „Ilias“ von Homer gemacht und habe das ganze Thema „Bundeswehrsoldaten“ [behandelt], die wir eigentlich einsetzen wollten. Aber wir haben dann gemerkt, das geht nicht. Du kannst mit traumatisierten Leuten nicht auf der Bühne arbeiten. Wir haben mit Bundeswehrsoldaten dann Interviews geführt und haben diese Texte dann den Schauspielern gegeben und die haben dann das Homer-Material und das Interviewmaterial der Bundeswehrsoldaten zu einem Arm verbunden und das war eine sehr, sehr hohe Qualität. Weil du einfach mit Schauspielern dann schneller an Ergebnisse kommst und kannst damit anfangen, dann in den Chören auch noch auf eine Art und Weise zu differenzieren, wie das mit Laien nicht geht. (Lösch in: Interview 3, 8 f.)

Dieses Beispiel spricht das Thema der Autorschaft an. Ein Kennzeichen von Texten mit intertextuellen Strukturen ist die Absage an eine individuelle Autor/-innen-Figur (vgl. Jirku 2015, 312). Durch zahlreiche Bezüge zu anderen Texten und Kontexten eröffnen sie einen mehrstimmigen Referenzrahmen. Ebenso schreiben sich Schauspieler/-innen und Regisseur/-innen mitautorschaftlich in eine entstehende Textfassung ein, indem sie Texte verschiedener Quellen bearbeiten, dekonstruieren, montieren und in neue Zusammenhänge setzen. Auch dies kennzeichnet die Behandlung des Textes als Material.

3.2.3 Textgenerierung durch Interviews

Volker Lösch und sein Regieteam möchten mit ihrer Inszenierung das derzeitige Verhältnis zwischen den Schweizerinnen und Schweizern und den in der Schweiz lebenden ausländischen Bürgerinnen und Bürgern untersuchen. Zu diesem Zweck werden über eine Anzeige in der *Basler Zeitung* Menschen aus verschiedenen sozialen Gruppen mit einem Migrationshintergrund gesucht, die bereit sind, öffentlich über ihre Anliegen zu sprechen. Es werden mehrere Bewerberinnen und Bewerber eingeladen, mit ihnen werden Gespräche geführt, woraufhin eine Auswahl getroffen wird. Das Regieteam um Volker Lösch, Christoph Lepschy und Bernd Freytag entscheidet sich für eine 13-köpfige Gruppe, die später die Teilnehmer/-innen des Chors 1 bilden. Diese Gruppe verändert sich personell während des Probenprozesses, es steigen Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus, andere kommen hinzu, sodass sich am Ende ein Chor aus 14 Personen gründet. Die Laien bzw. ihre Familien stammen aus Ägypten, Brasilien, Deutschland, Eritrea, Georgien, Kolumbien, Sri Lanka, der Türkei, Ungarn, den USA oder Vietnam. Im Dezember 2013 werden vor dem Probenbeginn vom Regieteam Interviews mit den Migrantinnen und Migranten in Form von Einzelgesprächen durchgeführt. Zwei weitere Interviews werden mit einem deutschen Dramaturgen des Theaters Basel sowie mit einem an der Produktion beteiligten Schauspieler durchgeführt, der als sogenannter Secondo, d. h. als Sohn italienischer Einwanderer in der Schweiz geboren ist.

Auf Grundlage eines Fragenkatalogs werden ihnen offene Fragen gestellt, die sehr viel Raum zum freien Erzählen lassen. Dabei werden nicht jeder Person dieselben Fragen gestellt. Die Fragen betreffen sowohl die Herkunft und persönliche Geschichte der Einzelnen als auch ihr momentanes Leben in der Schweiz als „Ausländer/-in“. Dabei sind die Fragen von der Vorannahme des Regieteams geleitet, dass das Zusammenleben von Schweizer/-innen und Ausländer/-innen kein vorurteilsfreies und entspanntes ist, vor allem aufgrund der europaweit zunehmenden Existenzängste und der verschärften wirtschaftlichen Situation (vgl. Kiesler, Materialiensammlung zum Probenprozess von Volker Lösch 1).

Der mir vorliegende Fragebogen enthält Überlegungen zum Aufbau eines Gesprächs sowie zu möglichen Themenkomplexen, denen Haupt- und Unterfragen zugeordnet sind. Die Themenblöcke sowie einige Beispielfragen befinden sich im Anhang (vgl. Anhang 4). Anzumerken ist an dieser Stelle, dass ich die Durchführung der Interviews nicht beobachtet habe. Auch die Tonaufnahmen liegen mir für die Auswertung

nicht vor. Welche Fragen letztendlich gestellt wurden, kann aus diesem Grund nicht nachvollzogen werden. Aus datenschutzrechtlichen Gründen wird der Fragebogen im Anhang nicht in Gänze, sondern nur beispielhaft zitiert.

All die auditiv aufgezeichneten Interviews werden von einer Regiehospitantin und dem Dramaturgieassistenten transkribiert. Daraus entsteht ein hundertseitiges Textmaterial. Dieses gilt es auf ca. zehn Seiten Textmaterial zu kürzen. Die dramaturgische Arbeit, d. h. die Kürzung des Textmaterials, das Herausarbeiten gemeinsamer Themen sowie deren Kombination mit individuellen Geschichten wird von Volker Lösch, Christoph Lepschy und Bernd Freytag in gemeinsamer Arbeit vor Probenbeginn begonnen und dauert bis zum Ende des Probenprozesses an (vgl. hierzu S. 157 ff.). Hervorzuheben ist die ethische Dimension und Verantwortung eines Produktionsteams im Rahmen der Generierung von Textmaterial aus Experteninterviews sowie der chorischen Arbeit mit sozialen Gruppen. Lösch spricht darüber im Interview, das ich mit ihm führe:

> Das ging unheimlich schnell, dass die Leute Vertrauen haben und dann reden, und das ist aber auch eine extreme Verantwortung. Auch in Gruppen. Damit nicht schlecht umzugehen. Auch die immer wieder gut zu behandeln, gleich zu behandeln. Also da berechenbar zu sein, nicht den Choleriker zu geben, rumzubrüllen und den Starregisseur zu geben. Sondern einfach da immer auch eine Strenge in der Konstanz zu geben und Ansprechbarkeit. Weil das sonst nicht geht. Weil die gehen weg dann. Weil es zwingt sie ja keiner, dazubleiben. Die sind ja alle freiwillig da. Also, das kommt eben auch noch dazu. Manche unterstellen einem, man würde sie instrumentalisieren. Aber die gehen, wenn sie merken, dass es ihnen nix bringt und dass es irgendwie zu streng ist oder dass man sie missbraucht, gehen die weg. Deswegen lassen wir sie manchmal zugucken. […] Dass sie sehen, wie ist die Wirkung. Und da kannst du aber auch erschreckt sein und dir sagen: „Oh Gott, das will ich auf keinen Fall machen, da gehe ich raus." Das ist aber noch nie passiert. (Lösch in: Interview 3, 15 f.)

Aus den Interviews der Migrantinnen und Migranten entsteht ein vielsprachiges Textmaterial. Die sprachliche Vielfalt wechselt zwischen Standarddeutsch (oder „Schriftdeutsch", wie es in der Schweiz heißt), Schweizerdeutsch (genau genommen Baseldeutsch), rudimentärem Deutsch (die Texte werden an vielen Stellen so belassen, wie sie in den

Interviews geäußert werden, d. h. ohne grammatikalische Korrekturen), wobei hier auch noch zwischen den syntaktischen und phonologischen Interferenzen unterschieden werden kann, weiterhin zwischen Englisch und Französisch. Das Thema der sprachlichen Vielfalt, die Problematik des sprachlichen Anpassungsdrucks, die von den Befragten beschriebene Schwierigkeit, „kein perfektes Deutsch" zu sprechen, findet sich nicht nur auf der semantischen Ebene der Texte wieder, indem sie darüber berichten, sondern drückt sich in der Benutzung verschiedener Sprachen und Dialekte ebenso auf phänomenologischer Ebene aus. Das Lesen und Sprechen der Interviewtexte ebenso wie die Suche nach thematischen Gemeinsamkeiten und Schwerpunkten spielt für die dramaturgische Arbeit, d. h. die Reduzierung und Auswahl des Textmaterials, den Kodierungsprozess sowie für die Montage einzelner Textteile eine wichtige Rolle. Diese methodischen Schritte werden im Folgenden rekonstruiert.

3.3 Prozesse der Textbearbeitung

3.3.1 Lesen und Hören des Textmaterials auf der Probe

> Also die Interviews sind das erste und dann – ich persönlich lese die sehr oft und fange an, die laut zu lesen, auch zu Hause, und schneide Sätze raus und spreche die laut. Also ich selber auch, als ehemaliger Schauspieler oder als jemand, der auch viel vorspricht dann und über Sprache / also auch über das Reden. (Lösch in: Interview 3, 16)

Das laute Lesen der Interviewtexte spielt für den Auswahl- und später für den Kompositionsprozess innerhalb der ersten zwei Wochen des Probenprozesses eine wichtige Rolle. Aus dem Leseprozess werden Erkenntnisse für die weitere Textbearbeitung gewonnen. Innerhalb der ersten Woche werden vom Regieteam ausgewählte Texte von den Teilnehmer/-innen des Chors 1 mit verschiedenen stimmlichen Konstellationen laut gelesen. Textpassagen werden einzeln, zu zweit, in kleineren Gruppen, von allen, nur von den Frauen oder nur von den Männern gelesen. Das gemeinsame Lesen erfüllt verschiedene Funktionen. Zum einen geht es darum, dass alle Beteiligten das zur Verfügung stehende Textmaterial und damit die aus den Interviews der Einzelnen gewonnenen Geschichten kennenlernen, zum anderen möchte die Regie mögliche Konstellationen ausprobieren und die Stimmen der einzelnen Männer und Frauen hören. Volker Lösch und Bernd Freytag suchen nach Gestaltungs-, Aufteilungs- und Sprechmöglichkeiten für das generierte

Textmaterial. Es wird getestet, was sowohl quantitativ als auch qualitativ mit der Laiengruppe realisierbar ist. Eine Textzuschreibung zu einzelnen oder mehreren Personen muss hier also erst gefunden werden und ist nicht bereits durch die Figurenangabe eines Stücks vorgegeben. Das Textmaterial ähnelt einem durch Intertextualität charakterisierten postdramatischen Theatertext, der oft ohne Figurenangaben auskommt und oftmals als eine mehrseitige Textfläche in Prosaform in Erscheinung tritt. Dementsprechend muss die Frage „Wer spricht?" überhaupt erst geklärt werden.

Zudem erfüllt das gemeinsame laute Lesen eine wichtige Funktion in Bezug auf die Chorkonstitution. Es werden zu Beginn keine Übungen gemacht, die dem Chor helfen, ein Chor zu werden. Das gegenseitige Kennenlernen findet über das gemeinsame Lesen der Texte und das Hören verschiedener Geschichten statt. Der Chor konstituiert sich dann im weiteren Verlauf des Probenprozesses als „Selbstläufer". Die Teilnehmenden werden vertraut miteinander, kommen ins Gespräch, interessieren sich füreinander. Das tägliche Treffen und Üben führt dazu, dass sie ein Chor werden, dass es ihnen nach einer Weile gelingt, synchron zu sprechen, aufeinander zu hören, einen gemeinsamen Ton zu finden, gemeinsame Einsätze auch ohne Impulsvorgabe zu realisieren. Das Probenprotokoll der zweiten Chorprobe des Chors 1 vom 10. Januar 2014 befindet sich im Anhang und beschreibt den Leseprozess etwas genauer (vgl. Anhang 1).

Interessant ist die Nähe oder Distanz der Laien zu ihren eigenen Texten während des Lesens. Persönliche Geschichten bleiben in der Textzuschreibung meist gebunden an die entsprechenden Chorist/-innen, die das Textmaterial innerhalb der Interviews lieferten. Jedoch scheint ihnen während des Lesens nicht immer sofort bewusst zu sein, dass es sich um ihre eigenen Texte handelt. Ein Beispiel aus dem Probenprotokoll vom 10. Januar 2014 beschreibt dies wie folgt:

> Nach der Pause wird ein neuer Text ausgeteilt. Es handelt sich um einen längeren Text, der in 8 Abschnitte gegliedert ist. […] Der siebente Absatz wird von dem Autor des Textes gesprochen, also dem Mann, welcher seine Geschichte während des Interviews erzählt hat. Er beschreibt eine Begegnung mit der Polizei in Algerien auf einem Bahnhof. Der Mann hatte damals kurzes Haar, was ausschließlich dem Militär vorbehalten war. Im Text heißt es: „Dann haben sie nach meinem Ausweis gefragt und in welche Kaserne ich gehöre. Dann habe ich geantwortet, dass ich Student sei und auf den Zug warte. Dann hatten sie mir befohlen, aufzustehen und sie auf den Polizei-

> posten am Bahnhof zu begleiten. Ich dachte, sie würden mich freilassen. Aber sobald ich in diesem Raum war, haben sie zu schlagen begonnen. Danach habe ich mit dieser Freundin den Zug genommen." (vgl. Freytag/Lepschy/Lösch, Textmaterial vom 10. Januar 2014, 3) Zu Beginn liest er den Text, als wäre es ein fremder Text, er hat ihn in Papierform vor sich, und es ist nicht klar, wie bewusst es dem Mann ist, dass die Worte des Textes seine eigenen sind. Vor den Worten „haben sie zu schlagen begonnen" stockt er plötzlich, er hält inne, äußert dann den Gedanken, spürbar emotional bewegt, und liest weiter. Die Erinnerung an diese konkrete Situation wurde mit der Brutalität des damals von ihm Erlebten in ihm geweckt. […] Es fällt ihm danach schwerer zu lesen, was er versucht zu verstecken, weil es ihm vermutlich unangenehm ist. Die Tiefe des Themas wird an dieser Stelle sehr spürbar […]. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-10, 4 f.)

Insgesamt werden auf dieser Probe vier mehrseitige Texte ausgegeben und in verschiedenen Konstellationen gelesen. Im Anschluss an die Probe entscheidet sich das Regieteam, bestimmte Textstellen daraus zu verwenden, andere zu verwerfen. Textteile werden einzelnen Sprecher/-innen oder verschiedenen stimmlichen Konstellationen zugeordnet und rhythmisch gegliedert. Auf diesen Kompositions- und Musikalisierungsprozess gehe ich gesondert ein (vgl. S. 163 ff. u. 242 ff.). Er leitet die zweite Probenphase ein. Weiterhin werden thematische Schwerpunkte gesetzt. Das Zuordnen verschiedener Texte verschiedener Autor/-innen zu einzelnen thematischen Schwerpunkten, das Kürzen und Bearbeiten der Texte sowie die Montage der Textfragmente ist zwar eng verbunden mit dem Probenprozess, findet allerdings außerhalb der regulären Probenzeiten bzw. parallel dazu statt. Geplant ist, die Erarbeitung der Textfassung für den Chor 1 mit dem Ende der Lesephase nach ca. zwei Wochen Probenzeit abzuschließen. Dieser Plan erweist sich als Irrtum. Das Erarbeiten der Textfassung für den Chor 1 sowie für die Textfassung insgesamt findet über den gesamten Probenzeitraum statt. Das hat wiederum Einfluss auf den Lernprozess der Texte. Das Lernen der Texte erweist sich für die Laien des Chors 1 als Schwierigkeit und große Herausforderung.

Das Lesen von Texten verschiedener Quellen durch die Schauspielerinnen und Schauspieler führt auch die Regisseurin Claudia Bauer innerhalb der *Faust*-Produktion zu neuen Erkenntnissen in Bezug auf die Auswahl, Reduktion und Zuschreibung von Textmaterial für die entstehende Textfassung. Die Entscheidungen, welche Textstellen gestrichen

werden, welche gesprochen oder als Regieanweisung für das szenische Spiel bzw. als Improvisationsmaterial genutzt werden oder auch eventuell immer wiederkehren, werden zunächst über das mehrfache Lesen des Textmaterials auf insgesamt sieben Leseproben zu Beginn des Probenprozesses getroffen. Neben Teilen aus Goethes *Urfaust,* die beispielsweise für die Szene „Kerker“ oder auch für die Szene „Auerbachs Keller“ übernommen werden, weil der Regisseurin die Sprache dort besser gefällt, werden auch andere Zugänge zum Faust-Stoff wie z. B. Einar Schleefs Publikation *Droge Faust Parsifal* oder das Stück *Faust :: Mein Brustkorb :: Mein Helm* von Werner Schwab sowie Filmmaterial von ihr hinzugezogen. Die Textfassung ist bis zum Ende des Probenprozesses offen. Es entstehen mehrere Textfassungen, insgesamt liegen mir sechs Exemplare vor. Claudia Bauer liest während der Proben parallel zur jeweils vorliegenden Textfassung immer wieder in ihrer Goethe-Ausgabe. Textstellen werden somit ergänzt, gestrichen oder auch überprüft. Einer der Schauspieler arbeitet damit ebenfalls. Das Ziel ist es, zu einer „spielbaren Fassung“ zu gelangen und herauszufinden, welche Erzählweise man für jede Szene entwickelt. Diese Offenheit einer sich erst während des Probenprozesses entwickelnden Textfassung ist kennzeichnend für performative Prozesse.

3.3.2 Kodierung und Montage des Textmaterials

Eine intertextuelle Arbeitsweise konstituiert sich weiterhin durch Montageverfahren, die hier am Beispiel der Probenarbeit von Volker Lösch und Bernd Freytag beschrieben werden soll. Der Begriff Montage (frz.: *Zusammenfügen, -bauen*) steht seit Beginn des 20. Jahrhunderts für Techniken der Kunstproduktion durch (Neu-)Kombination heterogener Ausgangselemente (vgl. Sollich 2005, 208). Im zeitgenössischen Theater bezeichnet der Begriff u. a. Inszenierungspraktiken, die (dramatische) Texte entgegen der Tradition des dramatischen Theaters nicht mehr als verbindliche Spielanleitungen, sondern als Material begreifen, das kreativ aufgebrochen und neu verschaltet wird (vgl. ebd. 209). Innerhalb des Probenprozesses von Volker Lösch wird das Montageverfahren auf zweierlei Weise verwendet: Zum einen vollzieht sich das Prinzip in der Dekonstruktion des Theaterstücks *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch, dem verschiedene Texte fremder Quellen neu hinzugefügt werden, zum anderen wird das eigens für die Produktion generierte Textmaterial der Interviews in der geschlossenen Textoberfläche der einzelnen dokumentarischen Transkriptionen fragmentiert und neu zusammengeführt. Dies führt zur Entstehung einer Textfassung für den Laienchor, deren Prozess im Folgenden skizziert wird.

Nach den ersten Probentagen tragen die neu ausgeteilten Texte des Chors 1 Überschriften wie: „Sie sind sehr alleine" (vgl. Freytag/Lepschy/Lösch: Textmaterial vom 14. Januar 2014 Nr. 4), „Die Menschen lachen hier nicht so gerne" (ebd. Nr. 1), „Wenn jemand eine Minute zu spät kommt, wird man schon umgebracht" (ebd. Nr. 2) oder „Erste wichtige Sache: Schwiizerdütsch lernen" (ebd. Nr. 3). Damit wird vom Regieteam bereits ein thematischer Schwerpunkt für den jeweiligen Text gesetzt. Diese thematischen Schwerpunkte werden wiederum größeren Themengebieten zugeordnet. Man kann diesen Prozess als Kodierungsprozess bezeichnen, d. h., aus dem umfangreichen Textkorpus werden Themen und Kategorien herausgefiltert, denen in einem weiteren Schritt einzelne ausgewählte und gekürzte Texte zugeordnet werden. Auf der Abendprobe am 17. Januar 2014 erhalte ich Einblick in diesen Prozess. Im Protokoll dieser Probe heißt es:

> In einem Nebenraum der Probebühne des Schauspielhauses arbeiten Volker Lösch, Bernd Freytag und Christoph Lepschy außerhalb der Probenzeiten bzw. zum Teil parallel dazu weiterhin an der Textfassung für den Chor 1. Auf einem großen Tisch liegen mehrere Klebezettel mit unterschiedlichen Themen darauf, unter denen Textcollagen, zusammengeklebt aus den verschiedenen Texten der Migrant/-innen, den Themen zugeordnet sind. Auch an der Wand hängt eine Reihe von montierten Texten, die jeweils einem Thema zugeordnet sind, welches übergeordnet auf einem Zettel beschriftet ist. Es haben sich aus den Texten 16 Themen herauskristallisiert. Diese heißen:
>
> – Schweizer lieben, auf sie zugehen,
> – SVP,
> – Kälte, soziale (mangelnde Wärme, Herzlichkeit),
> – Bewerbungen,
> – Ausländer sein, fremd sein,
> – Allein sein,
> – Schweiz ist gut,
> – Mobbing, Schikanen,
> – Die Angst der Schweizer/-innen,
> – Anpassung (Assimilation),
> – Struktur, Pünktlichkeit, Sauberkeit, Ordentlichkeit,
> – Sprache,
> – Rassismus,
> – Islam,
> – Isolation,
> – Sehnsucht nach Heimat.

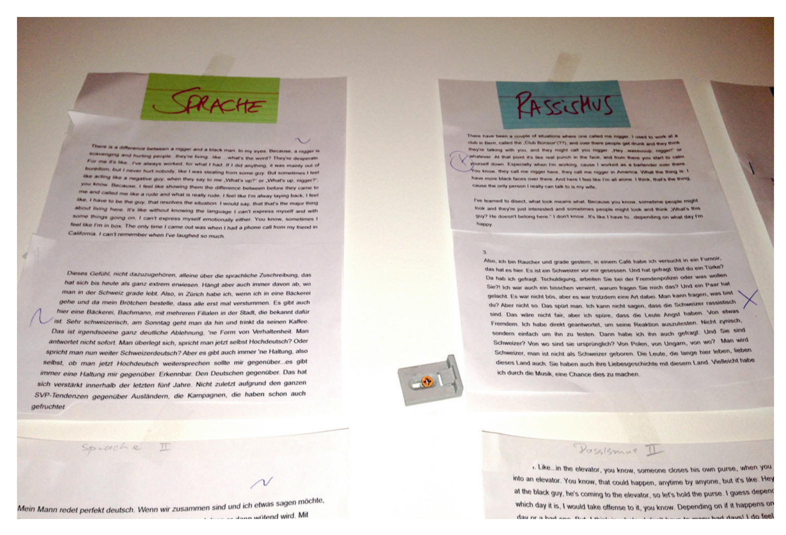


Abbildung 1: Probenfoto vom 17. Januar 2014; Foto: Julia Kiesler

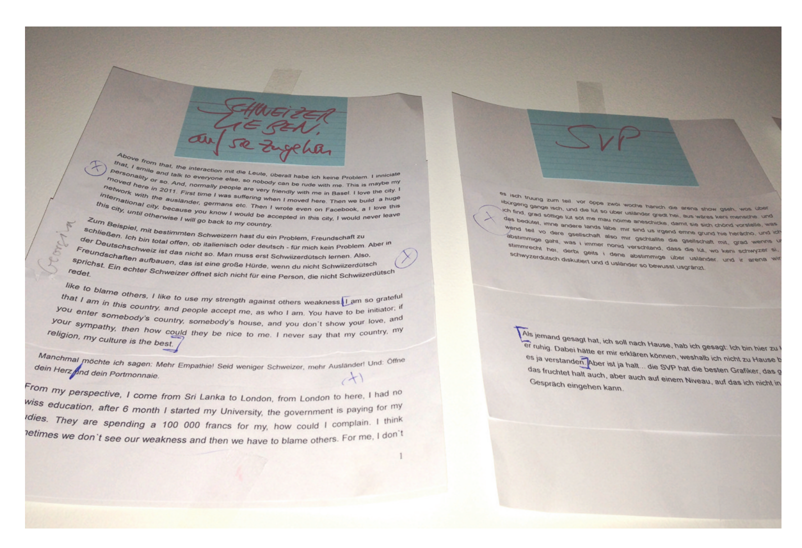


Abbildung 2: Probenfoto vom 17. Januar 2014; Foto: Julia Kiesler

Die Reihenfolge hat keine Gewichtung, sondern wird in der Aufzählung in der Reihenfolge übernommen, die an der Wand hängt. Nach der Probe hängen alle Texte mit den Überschriften an der Wand. Im Moment gibt es für jedes Thema noch zwei bis drei Seiten Textmaterial, welches aber weiter gekürzt werden wird. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-17, 1) (vgl. Abbildung 1 und 2[1])

Für jedes Thema werden die in Prosaform verfassten Texte nun nochmals gekürzt bzw. einzelne Zitate herausgeschnitten, die mit anderen gemischt werden. Auf diese Weise entstehen zu den verschiedenen Themen sogenannte Jingles, d. h. stark gemixte und montierte bzw. collagierte, kurze Texte. Bernd Freytag stellt im nächsten Schritt Überlegungen an, wie diese „Takes“ oder „Jingles“[2] klingen könnten. Er notiert die Texte in eine Komposition, d. h., er verteilt sie auf einzelne Sprecher/-innen bzw. ordnet den Texten unterschiedliche Konstellationen von Stimmen zu. Er rhythmisiert und musikalisiert die Texte, indem er Zäsuren und Pausen in den Text notiert und die Stimmenverteilungen festlegt. Damit erhalten die Prosatexte eine musikalische Struktur (vgl. S. 163 ff.). Es sei an dieser Stelle ein Beispiel des ersten komponierten Textes abgedruckt, der auf der Probe am 17. Januar 2014 ausgegeben wird (vgl. Freytag/Lepschy/Lösch: Textmaterial vom 17. Januar 2014, 1). Der Text ist der Kategorie „Die Schweiz ist gut“ zugeordnet.

DIE SCHWEIZ IST GUT

take 10

Alle. – Ich freue mich, dass ich in der Schweiz lebe!
1/2. – Man müsste ein bisschen toleranter sein.
– Geld. Das interessiert mich nicht. Die Schweiz interessiert nur das Geld.
Mä. – Manchmal ein bisschen bieder.
1/4. – Ein bisschen mehr menschliche Nähe.
Alle. – Ich freue mich, dass ich in der Schweiz lebe!
– Wenn jemand eine Minute zu spät kommt, wird man schon umgebracht.
1/2. – Auf der Arbeit muss man die Ausländerjobs
1/4. – Mehr tolerieren
1 St. – I’m not interested in a Swiss passport!
Alle – Zu fast 90 Prozent / liebe ich die Schweiz!

Insgesamt besteht dieser Text aus elf unterschiedlichen „Takes“, d. h. kurzen Abschnitten, wobei Take 1–3 in englischer Sprache, Take 4–9 in deutscher Sprache und Take 10/11 in einer Mischung aus englischer und deutscher Sprache verfasst sind. Volker Lösch betont auf der Probe, dass es sich um eine Kunstsprache handelt. Es ginge darum, mit den Worten der Ausländer/-innen einen Ausdruck zu erzeugen, deshalb

werden die Texte auch an vielen Stellen grammatikalisch nicht korrigiert bzw. werden viele Texte montiert (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-17, 2).

Nach zwei Wochen Probenzeit wird am 23. Januar 2014 eine Textfassung ausgegeben, die fast den gesamten Text für den Chor 1 beinhaltet (vgl. Freytag/Lepschy/Lösch: Textmaterial vom 23. Januar 2014). Laut den Angaben des Regisseurs werden noch drei bis vier Seiten Textmaterial hinzukommen. Die Textfassung besteht aus neun Seiten, insgesamt 19 Takes, ist musikalisiert und rhythmisiert in dem Sinn, dass die Stimmenverteilungen sowie Zäsuren und Pausen im Text notiert sind. Außerdem ist mit dem Thema „persönliche Geschichten" eine weitere wichtige Kategorie hinzugekommen. Durch die Montage der unterschiedlichen Texte zu einer gemeinsamen Textfassung entstehen zum Teil große Widersprüchlichkeiten, die vom Regieteam beabsichtigt sind. Einzelne Sätze werden aus ihrem Gesamtzusammenhang herausgeschnitten und erscheinen isoliert wieder an anderer Stelle. Damit übernehmen sie die Funktion von Statements, die zum Teil recht hart bzw. provozierend oder auch ironisch in ihrer Wirkung sind. Als weiteres Beispiel dient Take 10 des Textmaterials vom 23. Januar 2014, das sich aus Teilen des vorangegangenen Beispiels zusammensetzt. Es soll damit auch der Entwicklungsprozess der Texte dokumentiert sein, hier weniger mit dem Fokus auf die Komposition des Textes (vgl. hierzu S. 163 ff.), sondern mehr auf die Montage verschiedener Textquellen und Zitate.

take 10

männer
ich freue mich / dass ich in der schweiz lebe ![3]
1/2 männer
geld . das interessiert mich nicht . die schweiz interessiert nur das geld .
männer
manchmal ein bisschen bieder .
1/2 männer
ein bisschen mehr menschliche nähe .
1/2 männer
ich freue mich . dass ich in der schweiz lebe !
1/2 männer
wenn jemand eine minute zu spät kommt / wird man schon umgebracht .

2 männerstimmen[4]

let the police do their job . relax . don't try to correct every damn thing .
i sometimes feel like a little kid, because people are interfering that much .
you can't make everybody do stuff the way you're doing it .
they're just looking at you . as if you were an alien . just relax .
just relax .

männer

ich habe das bild / eines transparenten schweizers ,
der anstelle des herzens / eine uhr hat . und statt des hirns / geldnoten .
pause

frauen

zu fast 90 prozent // liebe ich die schweiz !

Zusammenfassend kann der Prozess der Kodierung und Montage wie folgt beschrieben werden: Das „ungeheuer riesige Material" (Freytag in: Interview 2, 7) wird in einer Gemeinschaftsarbeit von Regisseur, Dramaturg und Chorleiter in mehreren Arbeitsstufen gekürzt. Es werden Themen kodiert, und die Texte werden thematisch sortiert. Nachdem die Entscheidung getroffen wird, den Chor 1 nicht erst am Ende des Stücks als einen zusammenhängenden Block auftreten zu lassen, sondern die Texte des Chors in den Stückablauf zu integrieren (vgl. S. 119 ff.), werden einzelne Textfragmente miteinander montiert und teilweise in widersprüchliche Kontexte gesetzt. Hierbei stehen Fragen im Vordergrund wie: „Wie groß können die Teile sein, die da dann dazwischen geraten? Und was interessiert uns da dran und was für einen Eindruck haben wir vom Chor. Also was wird uns gesagt." (Freytag in: Interview 2, 7) Es wird eine Struktur für den Chor 1 entworfen, die parallel zur Struktur des Stücks *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch läuft. Die Zusammenstellung der Chortexte bleibt bis zum Ende des Probenprozesses beweglich und orientiert sich immer wieder an Fragen, die Bernd Freytag im Interview beschreibt:

> Welche Persönlichkeit aus dem Chor haben wir nicht genügend beachtet? Also, jetzt textmäßig. Welchen Sound braucht man ja auch noch. Oder wie viele Farben, wie viele Sprachen wollen wir hier drin haben, war auch eine sehr interessante Frage. Was muss noch dazu? Welche können denn Französisch? Einer ist ja richtig übersetzt worden ins Französische. Der war ja auf Deutsch. (ebd.)

Das Montageprinzip führt in dieser Produktion nicht nur verschiedene Sprachebenen ein, sondern gestaltet sich auch als politisches Verfahren, das vielstimmige Diskurselemente freisetzt und verschiedene Perspektiven eines Themas beleuchtet. Die Zuschauer/-innen werden dadurch zu Mitspieler/-innen, die Zusammenhänge selbst herstellen müssen. Auch dieses Vorgehen weist die Behandlung einer Textvorlage als Material aus, wobei durch die Montage unterschiedlicher Textquellen etwas gänzlich Neues entsteht.

4 Kompositionsprozesse

4.1 Der Text als Partitur

Literarische Texte können immer auch als Partitur für das Sprechen und gestische Verhalten gelesen werden. „Ihre Interpunktion ebenso wie andere textuelle Zeichen (Typographie, Absätze, Versmaße und Strophen etc.) geben Hinweise auf Sprechhaltung und Vortragsart, auf Gliederungen und Prosodie des Vortrags." (Meyer-Kalkus 2001, 464) In jedem Dramentext, so auch im Stück *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch finden sich derartige „Indikatoren der Oralität" (Paul Zumthor zit. nach: Meyer-Kalkus 2001, 463) oder, wie Neuber es formuliert, spezifische Gestaltungspotentiale, „die in der Zeichenstruktur angelegt sind und bestimmte gestalterische Realisationen nahe legen" (Neuber 2013b, 209). Es obliegt den Schauspieler/-innen, Sprecher/-innen oder Regisseur/-innen, solche Anweisungen zu berücksichtigen oder sie zu ignorieren bzw. zu transformieren. Einen Text als Komposition bzw. Partitur aufzufassen, ist demnach nicht neu. Ein Charakteristikum des zeitgenössischen Theaters ist es jedoch, bestehende (dramatische) Texte durch Musikalisierung und Rhythmisierung zu überformen oder aber Texte, die speziell für eine jeweilige Inszenierung generiert werden, in eine musikalische Partitur bzw. Notation zu setzen.

> Diese Entwicklung, in der (post-)dramatische Texte als „Partituren" wahrgenommen werden, drückt sich entsprechend in der Schreib- und Aufführungspraxis aus, die sich ästhetisch polyphoner äußert, Stimmen stärker orchestriert und sich dafür interessiert, wie sich Sprache z. B. durch Stimmentransfers, Stimmenüberlagerungen, Rhythmus- und Tempiwechsel oder wechselnde Klangkörper und tönende Resonanzräume musikalisch bewegen lässt. (Tiggers 2015, 204)

Die musikalische Form, die ein Text durch eine zusätzliche Komposition erhält[5], ordnet sich nicht unbedingt den Sinnschritten eines Textes unter. Dies hat erhebliche Auswirkungen auf den Denk-Sprech-Prozess der Sprecher/-innen bzw. Schauspieler/-innen. Nicht allein die „Konkretheit der Gedanken" (Aderhold 2007, 219) kann hier als Maßstab für die sprechkünstlerische Gestaltung eines Textes gelten. Die Sprecher/-innen bzw. Schauspieler/-innen benötigen die Fähigkeit, einen Text musikalisch denken und gestalten zu können (vgl. hierzu S. 242 ff.).

Bevor ich auf derartige Musikalisierungsprozesse eingehe und die musikalische Arbeit am Text auf einer sprecherisch-stimmlichen Erarbeitungs- und Realisierungsebene beschreibe, soll es an dieser Stelle beispielhaft um die Kompositionsprozesse gehen, die ebenfalls die Behandlung des Textes als Material kennzeichnen. Im Zusammenhang mit der Probenarbeit von Volker Lösch und Bernd Freytag wurde die Komposition des generierten Textmaterials bereits angesprochen. Auch Claudia Bauers *Faust*-Inszenierung arbeitet mit der Komposition von Texten. So werden die großen Faust-Monologe in eine Partitur gesetzt und durch verschiedene Musikalisierungsstrategien bearbeitet. Der Kompositionsprozess ist hier eng mit den Musikalisierungsprozessen während der Proben verbunden, weshalb die Komposition und musikalische Erarbeitung der Texte dieser Inszenierung erst später beschrieben wird. Ich gehe im Folgenden noch einmal näher auf den Kompositionsprozess der Texte innerhalb der Probenarbeit von Bernd Freytag und Volker Lösch ein.

4.2 Komposition des Textmaterials

Das zusätzlich entstandene Textmaterial aller drei Chöre der Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* in der Regie von Volker Lösch, d. h. die kodierten und montierten Interviewtexte der Migrantinnen und Migranten, die Texte des Chors 2 sowie das Gedicht „Die Alpen" des Eingangschors, wird innerhalb verschiedener Kompositionsprozesse musikalisiert und rhythmisiert. Das Verteilen von Textstellen auf verschiedene Stimmen sowie das Festlegen von Pausen und Zäsuren finden, wie bereits erwähnt, in einem Prozess über das Sprechen und Hören der Texte auf der Probe statt (vgl. S. 154 ff.). Kompositionsprozess und Probe stehen in einem engen Wechselverhältnis miteinander. Einerseits werden von Bernd Freytag im Vorfeld vorgenommene und notierte Musikalisierungen und Rhythmisierungen auf der Probe ausprobiert. Hierbei kann es die Erfahrung geben, dass sich ein ganz anderer Klang ausbreitet als in der Vorstellung des Chorleiters oder Regisseurs. Andererseits wird auf der Probe erst herausgefunden, welcher Rhythmus oder welcher Aufbau

an Stimmenverteilungen für die einzelnen Texte und deren Kombination notwendig ist. Hieraus ergeben sich dann die Komposition und deren Notation. Folgende Ausführungen von Bernd Freytag, die ich in einem Probenprotokoll notiert habe, verweisen auf die Funktion der Probe zum einen als Ort der Wissensgenerierung, zum anderen als Umsetzung einer gedanklichen Konzeption.

> Die Musikalisierung und Rhythmisierung der Texte zu einer Komposition ist v. a. die Arbeit von Bernd Freytag. Er hört mit seinem inneren Ohr bestimmte stimmliche Konstellationen, findet Rhythmen, immer orientiert an inhaltlichen Zusammenhängen. Das muss natürlich dann in der Praxis erprobt werden. Er meint, es ist immer ein Balanceakt zwischen einem Konzept und dem, was man von den Leuten bekommt. Er entwickelt eine Vorstellung, wie ein Chor klingen könnte, aber das hängt stark von den Stimmen und Persönlichkeiten der Leute ab, mit denen er zusammenarbeitet. Was ist mit ihnen möglich und wie klingt es, wenn sie seine Vorstellungen realisieren? […] Im weiteren Verlauf des Gesprächs geht es um den musikalischen Aspekt des Chores. BF betrachtet hier ausschließlich die Gesamtkomposition des Chores, die er „wie einen Wurm" vor Augen bzw. im Ohr hat. Die Verbindung zum Stück „Biedermann und die Brandstifter" denkt er nicht mit, hier hält er sich bewusst heraus. Dann kann es allerdings zum Problem werden, wenn Teile der Gesamtkomposition in das Stück integriert werden (was er sinnvoll und die richtige Entscheidung findet) und dann aber Stellen gekürzt, verschoben oder anders kombiniert sind und der Rhythmus sowie auch inhaltliche Zusammenhänge gestört werden. Dafür werden dann die „Takes", die in die jeweils neue Textfassung geschrieben werden, zunächst vom Chor gesprochen, es werden unter Umständen nochmals Striche gesetzt oder alte „Take"-Fassungen wiederhergestellt. Die Text- bzw. Stückgenerierung ist ein langer und intensiver Prozess. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-31 II, 3 f.)

Inwieweit eine Probe Wissen in Bezug auf die Komposition eines Textes hervorbringt, wird anhand des nachfolgenden Probenbeispiels beschrieben. Auf der Chorprobe am 10. Januar 2014 teilt Volker Lösch neues, bereits gekürztes und montiertes Textmaterial für die Laien des Chors 1 aus. Ein Textausschnitt lautet wie folgt:

> Ich hab im Kopf den Geruch vom Keller in meiner Kindheit. Wenn man an der Kellertüre vorbei ging, da kam eine angenehme Kühle,

> ein schimmeliger Geruch. Ich habe das so geliebt. Hier, wenn man vorbei geht, schmeckt es nach Waschmittel. Die ganze Straße, weil dort meistens die Waschkeller sind, das ist sowas von ekelhaft. Es ist Wahnsinn, Erinnerungen werden von Gerüchen wahnsinnig gefördert. Ein altes Ehepaar wohnt unter uns, richtige Schweizer. Ich versuche immer herauszufinden, was sie gekocht haben. Aber ich kann es nicht rausfinden. In Ungarn roch das ganze Haus nach Gulasch, da kam man nach Hause, aah, ja, der Schneider hat das gekocht, und hier rätsle ich immer. Das ist so komisch. (Freytag/Lepschy/Lösch, Textmaterial vom 10. Januar 2014, 2)

Der folgende Probenprotokollausschnitt beschreibt, wie mit diesem Textabschnitt gearbeitet wird.

> Bernd Freytag arbeitet zunächst mit einer, dann mit zwei, mit drei, mit vier und schließlich mit allen sieben Frauen am ersten Satz. Danach sprechen auch die Männer dazu und er arbeitet mit allen an diesem und den zwei darauffolgenden Sätzen. Bernd Freytag steht vor der Gruppe in der Mitte des Kreises und arbeitet nach dem Prinzip Vorsprechen – Nachahmen. Er weist Einzelne der Gruppe darauf hin, ihre Füße nebeneinander auf den Boden zu stellen, damit sie eine aufrechtere Sitzposition haben. Zuerst geht es um die Festlegung von Zäsuren. Er spricht den ersten Gedanken vor und entscheidet, jeweils eine Zäsur nach „Kopf“ und „Keller“ zu setzen. Es handelt sich um weiterführende Zäsuren, der Gedanke ist noch nicht abgeschlossen, die Melodieführung geht nicht in die Lösungstiefe bzw. die Stimme senkt sich nicht ab, sondern wird in der Schwebe gehalten. Er erklärt dies allerdings nicht. Die Choristen ahmen das vorgesprochene Intonationsmuster von Bernd Freytag nach. Es braucht einige Wiederholungen, bis es die Choristen schaffen, diesen Satz synchron und mit den vorgegebenen Zäsuren zu sprechen. Es folgen Anweisungen zu Tempo und Lautstärke. Der Satz soll eher langsam und leise gesprochen werden, einfach erzählend. Danach wird der nächste Satz mit einer größeren Sprechgeschwindigkeit probiert. Bernd Freytag spricht den Satz schnell vor, die Gruppe imitiert es – und scheitert. Das sorgt für Erheiterung. Alle lachen, weil sie die Worte des Satzes nicht so schnell sprechen können, wie es ihnen durch den Chorleiter vorgemacht wird. Sie wiederholen es ein paar Mal, dann gehen sie weiter. Immer wieder weist der Chorleiter einige Männer darauf hin, nicht so laut zu sprechen. Es ist auffällig, dass die Teilnehmenden noch nicht geübt sind, aufeinander zu

> hören. Gemeinsame Einsätze scheitern immer wieder, weshalb sie Bernd Freytag und Volker Lösch meist mit „Achtung – und“ vorgeben. Der Versuch, die Gruppe stimmlich auf einen Ton zu bringen, erfolgt mit dem Satz: „Ich habe das so geliebt.“ Freytag spricht den Satz in einer Sprechweise vor, die sich mit Verbundenheit und Nähe an diese Erinnerung beschreiben lässt. Dabei dehnt er das [o:] in [zo:] und setzt darauf neben dem Wort „geliebt“ einen Akzent. Die Gruppe ahmt es wieder nach.
> Der Satz wird in unterschiedlichen Lautstärkeintensitäten mehrmals von der Gruppe wiederholt, sie versuchen einen gemeinsamen Klang herzustellen und sich einander stimmlich anzugleichen. Dann werden die drei Sätze mit den verabredeten Zäsuren, Akzenten und Tempi wiederholt. Immer wieder arbeiten sie an der Synchronität und daran, dass alle die Verabredungen einhalten. Es erfordert von der Gruppe eine hohe Konzentration und Aufmerksamkeit. Bernd Freytag fordert sie dann bereits auf, mehr Konsonantenspannung in Wörtern wie „Kopf“ oder „Kindheit“ zu erzeugen, indem sie die Laute [k] und [t] sehr kräftig sprechen. Nach einer Weile übernimmt Volker Lösch die Führung und arbeitet ebenfalls am Satz: „Ich hab im Kopf den Geruch vom Keller in meiner Kindheit.“ Die verabredeten suprasegmentalen Mittel bleiben erhalten, er versucht mit der Gruppe darüber hinaus eine Haltung für den Satz zu finden. Er fordert die Gruppe auf, sich mit geschlossenen Augen an diesen Geruch zu erinnern, sie sollen diesen Geruch und das damit verbundene wohlige Gefühl imaginieren und aus diesem Bewusstsein heraus den Satz sprechen. Die Gruppe versucht es, einigen fällt es schwer, die Augen beim Sprechen zu schließen. Sie sind immer wieder zu laut, was Volker Lösch kritisch erwähnt und weshalb er mit ihnen probiert, leise, dann sogar flüsternd zu sprechen. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-10, 2 f.)

Aus dieser Probensequenz lassen sich einige methodische Aspekte in Bezug auf den Kompositionsprozess, den eine musikalische Herangehensweise der Texterarbeitung beinhaltet, ableiten. Das Lesen, Ausprobieren und Hören unterschiedlicher stimmlicher Konstellationen führt zu einer Verteilung der Stimmen auf verschiedene Textstellen und dient der Instrumentierung des Chors. Das Festlegen von Zäsuren und Pausen sowie die Arbeit an unterschiedlichen Sprechgeschwindigkeiten bestimmt die Rhythmisierung des Textes. Diese Strategien zählen zum Musikalisierungsprozess des Textes, den Bernd Freytag nun aus seinen gewonnenen Erkenntnissen innerhalb einer Komposition verarbeitet.

4.3 Notation der Komposition

Der oben aufgeführte Text erscheint auf einer der nächsten Proben in folgender Notation (Freytag/Lepschy/Lösch: Textmaterial vom 23. Januar 2014):

2 Frauenstimmen[6]
ein altes ehepaar wohnt unter uns , richtige schweizer .
ich versuche immer herauszufinden , was sie gekocht haben .
alle Frauen
aber ich kann es nicht .
1 Männerstimme
i like these cities / that have a little bit of dirtyness / within .
2 Frauenstimmen (dieselben wie oben)
ich hab im kopf / den geruch vom keller / in meiner kindheit .
wenn man an der kellertüre vorbeiging ,
da kam eine angenehme kühle , ein schimmliger geruch .
ich habe das so geliebt .
hier / wenn man vorbeigeht , schmeckt es nach waschmittel .
alle Frauen
in ungarn roch das ganze haus nach gulasch .
1 Männer-, 2 Frauenstimmen
obwohl ich eingebürgerter schweizer bin ,
fühle ich mich fremd , noch immer fremd .

Für die Komposition wird der Textausschnitt nochmals gekürzt und mit Repliken aus anderen Interviews ergänzt (vgl. Kodierung und Montage auf S. 157 ff.). Welche Hinweise gibt die Notation in Bezug auf die Musikalisierung und Rhythmisierung der Sprache? Die Komposition legt die Instrumentierung, d. h. die Textverteilung auf bestimmte Einzelstimmen oder stimmliche Konstellationen fest und regelt damit, wie sich der Chorklang aufbaut. Es ergibt sich ein Instrumentierungswechsel von zwei Frauenstimmen, allen sieben Frauenstimmen, einer Männerstimme sowie einem Terzett aus zwei Frauen- und einer Männerstimme. Die Instrumentierung dient der maßgeblichen Gestaltung der Klangfarbe bei einer mehrköpfigen Besetzung und soll mit Roesner „als die Einrichtung eines Textes auf verschiedene ‚Stimmen' und Stimmgruppen" verstanden werden (Roesner 2003, 188). Neben der Instrumentierung geben im Bereich der Musikalisierung weiterhin die Interpunktionen Hinweise zur Melodieführung. Ein Punkt bedeutet jeweils das Abschließen eines Gedankens, hier geht die Stimme in die Lösungstiefe.

Vor einem Komma wird die Stimme meist in der Schwebe gehalten. Für die Pausengestaltung, die zum Bereich der Rhythmisierung gezählt werden kann, gibt es drei Notationszeichen. Ein Komma realisiert sich jeweils in einer einfachen Zäsur, ein Punkt in einer Pause, ein Schrägstrich in einer Zäsur, die einfach, zweifach oder auch „ganz dick" sein kann (vgl. Freytag in: Burckhardt/Wille 2009, 7). Die Länge der Zäsuren und Pausen ergibt sich jeweils aus der chorischen Arbeit am Text auf den Proben und ist ansatzweise innerhalb der Komposition fixiert. Hinweise für die Länge einer Pause oder Zäsur gibt es, wenn beispielsweise drei Schrägstriche nebeneinander gesetzt werden, was einer Zäsur von drei Zählzeiten entspricht (vgl. S. 251 ff.).

Innerhalb der Notation werden demnach drei Verfahren der Musikalisierung sichtbar: Die Rhythmisierung, ansatzweise die Melodieführung und die Instrumentation, welche u. a. die Klangfärbung des Chors bestimmt (zu verschiedenen Verfahren der Musikalisierung vgl. Roesner 2003 sowie S. 242 ff.). Aber auch weitere Strategien der Musikalisierung lassen sich anhand des oben aufgeführten Probenbeispiels beschreiben, die innerhalb der Notation nicht sichtbar werden. So bestimmt beispielsweise die Instrumentierung neben der Klangfarbe des Chors ebenfalls die Lautstärke bzw. dynamische Differenzierung, die in der Notation nicht benannt ist. Dennoch muss sie in der chorischen Arbeit am Text festgelegt werden. Das Gleiche gilt für sprecherische Mittel wie Sprechgeschwindigkeit, Tonhöhe oder Artikulationsspannung. Erst das Festlegen dieser Mittel, die im Rahmen eines chorischen Musikalisierungs- und Kompositionsprozesses zu musikalischen Mitteln transformieren, ermöglicht die angestrebte Synchronität eines Chors. Bestimmte Aspekte wie Lautstärke (piano, forte z. B.) oder Sprechgeschwindigkeit (accelerando, ritardando z. B.) werden von den Sprecher/-innen und Schauspieler/-innen als Referenzsystem individuell mit der musikalischen Notation festgehalten. Letztlich ist aber auch die persönliche Notation nur eine Gedächtnisstütze „für die akustische Einverleibung in den Körper" (vgl. Waffenschmid 2012, 63).

Neben der Instrumentierung und Rhythmisierung werden zusätzliche Strategien der Musikalisierung vorgestellt und als methodische Ansätze einer musikalischen Arbeit am Text herausgearbeitet (vgl. S. 242 ff.). Darüber hinaus werden weitere methodische Aspekte der chorischen Textarbeit beleuchtet (vgl. S. 277 ff.), die auch in obigem Beispiel bereits angeklungen sind. Hierzu gehören das Erlangen von Synchronität, das Finden gemeinsamer Einsätze, Aspekte des Arrangements und der Verbindung zur körperlichen und szenischen Arbeit oder die Balance zwischen individuellem und kollektivem Ausdrucksvermögen.

5 Fazit: verstärkte Autorschaft von Schauspieler/-innen und Regieteams

Die Behandlung des Textes als Material bringt ein performatives Verständnis der Textarbeit hervor, insofern es hierbei nicht um die Vermittlung oder Wiedergabe einer in der Textvorlage vorgegebenen Bedeutung geht, sondern um die Konstitution von Sinn und Wirklichkeit innerhalb einer Aufführung, der zwar eine Textvorlage als Ausgangspunkt zugrunde liegen kann, die aber durch Verschiebungen, Überblendungen, Verfremdungen sowie Bezüge zu anderen Texten und Stoffen kontextualisiert wird. Damit verschiebt sich das Verhältnis von Textvorlage und Interpretation. Obwohl auch die klassischen sprechwissenschaftlichen Lehrmeinungen davon ausgehen, dass ein Text immer *neu* gestaltet, *neu* interpretiert wird, da er mit „persönlichen Vorstellungsinhalten, Assoziationen und Gefühlen" aus den eigenen Denkprozessen des Schauspielers oder der Schauspielerin erarbeitet und gesprochen wird (Aderhold 2007, 202), steht hier dennoch meist die Gestaltung eines Textes im Sinne einer „Umsetzung" im Fokus. Ein performativer, prozessartiger und produktionsorientierter Umgang mit einer Literaturvorlage fokussiert jedoch nicht primär die Interpretation des Textes, der durch eine persönliche Lesart bereichert wird, sondern die Entstehung eines *theatralen* Textes im Prozess der Inszenierung und Aufführung (vgl. Klein 2007, 69), die eine eigene Wirklichkeit konstituiert. Die Offenheit einer während des gesamten Probenprozesses entstehenden Textfassung kennzeichnet diesen performativen Umgang mit einem Text. Nicht eine bereits durch das Regie- und Dramaturgieteam gekürzte und bearbeitete Textfassung liegt dem Probenprozess als Vorlage zugrunde, sondern ein Textmaterial, das während des Probenprozesses weiter bearbeitet, verändert, gekürzt und ergänzt wird.

Wie aufgezeigt wurde, sind nicht mehr nur Dramaturg/-innen und Regisseur/-innen für die Textfassung zuständig, es arbeiten ebenfalls die Schauspielerinnen und Schauspieler an der Textfassung mit. Dabei wird ihnen nicht nur ein Mitspracherecht für das Hinzufügen und Kürzen von Textstellen zugesprochen, es wird darüber hinaus von ihnen gefordert, dass sie zusätzliches Textmaterial fremder Quellen oder Texte aus einem bestehenden Korpus eigenständig auswählen, vorschlagen und neu zusammenführen. Auf diese Weise schreiben sich Schauspieler/-innen und Regieteams als *Co-Autor/-innen* in die während des Probenprozesses entstehende Textfassung ein, sodass die Literaturvorlage eines Autors oder einer Autorin lediglich als Referenz der Inszenierung bzw. Aufführung in Erscheinung tritt. Die Autorschaft eines Produktions-

teams wird auch gestärkt, wenn Textmaterial für eine Inszenierung überhaupt erst generiert wird, beispielsweise durch Experteninterviews oder durch das Schreiben eigener zusätzlicher Texte.

Im Fall der Produktion *Biedermann und die Brandstifter* in der Regie von Volker Lösch oblag zwar die Generierung zusätzlichen Textmaterials dem Regieteam, dennoch können auch Schauspielerinnen und Schauspieler mit der Generierung von Textmaterial innerhalb von Produktionen, nicht nur in der freien Theaterszene konfrontiert sein. Für Schauspieler/-innen ergeben sich durch die Generierung von Textmaterial zusätzliche Anforderungen. Es stellt sich z. B. die Frage, als wer sie ihre Texte überhaupt sprechen, wenn sie diese selbst schreiben oder aus erhobenem Datenmaterial zusammenstellen. Der Schauspieler Cornelius Danneberg, Absolvent der Berner Theaterhochschule, formuliert die Herausforderungen, vor die er sich während seines Projekts *Zwischen Strom und Gestein* an der Badischen Landesbühne gestellt sah, für das er Bürgerinnen und Bürger zu ihrem Alltag befragt hat, wie folgt:

> Eine Herausforderung war, dass ich irgendwann zwischen 25 und 30 Stunden Interviewmaterial hatte. Das ist sehr viel und es ist eine sehr unhandliche Sache, damit umzugehen. Man hat das alles ja nur auf Tonband und nicht als Text – den muss man erstmal erstellen, muss man rausschreiben […]. Hinzu kommt noch: Das sind echte Menschen, […] mit denen man geredet hat. Und man merkt während des Probens, während des Zusammenstreichens: Es geht ein bisschen von den echten Menschen weg. Durch Interpretation und durch Collagieren der Texte – man kann ja nicht alles reinnehmen – gibt es immer auch eine Wertung. Und das entfernt sich dann auch von dem, was die Person wirklich erlebt hatte, führt aber zu Geschichten über Themen, die mich als Spieler oder als Entwickler des Abends interessieren. Und daher muss ich auch sagen, dass das, was man zu hören bekommt, nicht eins zu eins erlebt wurde. Und dann irgendwie doch. Es ist eine interessante Spannung, sich in diesem Bereich zu bewegen. (Danneberg in: Die Badische Landesbühne (2016): Programmheft zu *Zwischen Strom und Gestein*)

Studierenden Methoden zu vermitteln, mit denen sie Textmaterial eigenständig generieren und innerhalb einer Theaterproduktion verarbeiten können, sollte Gegenstand einer zeitgenössischen Schauspielausbildung sein. Sicherlich ist die Vermittlung derartiger Methoden nicht unbedingt Gegenstand der Sprecherziehung. Jedoch sind sie im Rahmen von Projektarbeiten innerhalb der Schauspielausbildung, in der ein disziplinäres

„Fächerdenken" keine Rolle mehr spielt, auf jeden Fall – auch für eine/n Sprecherzieher/-in – von Bedeutung (vgl. Kiesler/Rastetter 2017, 115).

Die Autorschaft als Kompetenz für (angehende) Schauspielerinnen und Schauspieler oder auch Regisseurinnen und Regisseure erfordert Recherchefähigkeiten, Fähigkeiten in der Generierung von (eigenem) Textmaterial, also mitunter auch Schreibkompetenzen, sowie die Fähigkeit mit intertextuellen Arbeitsweisen umgehen zu können. Eine *intertextuelle Arbeitsweise* beinhaltet das Hinzufügen zusätzlicher Textmaterialien zu einer Textvorlage bzw. die Kombination verschiedener Texte unterschiedlicher Quellen und deren Montage. Sie ähnelt den Schreibweisen von Autor/-innen postdramatischer Theatertexte. Insofern eignet sich die Erarbeitung von postdramatischen Theatertexten innerhalb der Schauspielausbildung, um intertextuelle Verfahren kennenzulernen.

Während eines Probenprozesses im Theater setzt sie sich aus mehreren Arbeitsschritten zusammen. Sie kann die Generierung zusätzlichen Textmaterials beinhalten, wie z. B. die Gewinnung von Texten aus Interviews oder durch das eigenständige Schreiben, das durch Experteninformationen zu einem bestimmten Themenbereich inspiriert sein kann. Das generierte Textmaterial wird in mehreren Arbeitsschritten ausgewählt, unter Umständen gekürzt sowie durch Verfahren der Montage dekonstruiert und neu kombiniert. Der Montageprozess kann durch die Kodierung des Textmaterials vorbereitet werden. Die Zuordnung einzelner Textteile und Zitate zu Kategorien bzw. übergeordneten Themenschwerpunkten erleichtert den Schauspieler/-innen oder dem Regieteam, die Texte inhaltlich zu ordnen und einen Überblick über die thematische Vielfalt zu gewinnen. Die Kodierung kann sehr unterschiedlich durchgeführt werden. Manch einer bevorzugt, wie im Fall des Regieteams um Volker Lösch, die Arbeit mit Klebezettel, Leim, Schere und den ausgedruckten Textfragmenten, um im wahrsten Sinne eine Textcollage zu erstellen, ein anderer wird sich eher computergestützter Kodierungsprogramme bedienen, wie z. B. den Programmen f4analyse oder MAXQDA, die in wissenschaftlichen Kontexten zur qualitativen Datenanalyse genutzt werden. Das kodierte Textmaterial wird dann in mehreren Arbeitsschritten weiter bearbeitet, d. h. fragmentiert, gekürzt und mitunter redigiert. Zur Bearbeitung des Textmaterials kann auch die musikalische Bearbeitung innerhalb eines Kompositionsprozesses gehören, in dem der Text in eine Partitur gesetzt wird, beispielsweise für die Bearbeitung von Textmaterial für Sprechchöre. Das Sprechen und Hören des erhobenen Textmaterials kann als wichtiger methodischer Baustein einerseits als Inspiration für die musikalische Bearbeitung, andererseits für die Auswahl von Texten benannt werden. Weiterhin

beinhaltet der Bearbeitungs- und Kompositionsprozess auch die Personenzuschreibung der Texte und beantwortet die Frage, wer welchen Text spricht. Die einzelnen Fragmente des bearbeiteten Textmaterials werden dann neu zusammengesetzt oder beispielsweise in ein bestehendes Theaterstück integriert, wobei dieses gleichzeitig dekonstruiert wird. Auf diese Weise entsteht nicht nur ein neues Textgewebe, es entstehen auch neue Realitätsebenen. Diese Transformation in eine neue Wirklichkeit kennzeichnet die Behandlung des Textes als Material und zeichnet den performativen Umgang mit Texten im zeitgenössischen Theater aus.

Zusammengefasst lässt sich folgender *methodischer Leitfaden für die Generierung und Bearbeitung von Textmaterial* ableiten, der bereits in der Gliederung dieses Kapitels anklingt.

1. Erhebung des Textmaterials durch Interviews, Recherchen, Improvisationsaufgaben, Probengespräche und/oder Diskussionen,
2. Transkription der Interviews und auditiv erfassten Daten,
3. Auswahl und Reduktion des generierten Textmaterials, u. a. durch das (laute) Lesen und Hören des Textmaterials auf der Probe,
4. Kodierung des Textmaterials,
5. Montage des Textmaterials,
6. Bearbeitung des Textmaterials:

– Redigieren,
– Fragmentieren,
– Komponieren,
– Personenzuschreibung des Textmaterials.

All diese Schritte stehen in einem engen Wechselverhältnis miteinander und laufen innerhalb eines Probenprozesses nicht chronologisch nacheinander ab. Teilweise bedingen sie sich gegenseitig und überlagern sich zeitlich.

Neben einer intertextuellen Arbeitsweise kennzeichnet ebenfalls die *musikalische Bearbeitung von Texten innerhalb von Kompositionsprozessen* die Behandlung des Textes als Material. Die sprechkünstlerische Gestaltung der entstehenden Partituren kann sich hier nicht mehr allein aus den Sinnschritten des Textes und dem konkreten Denk-Sprech-Vorgang der Schauspieler/-innen entwickeln, sondern erfordert die Fähigkeit, einen Text musikalisch denken und gestalten zu können. Wie sich eine musikalische Arbeit am Text, auch im Rahmen einer chorischen Textarbeit konkret realisieren kann, welche Anforderungen sie an die Schauspielerinnen und Schauspieler stellt und welche Fähigkeiten sie verlangt, wird beispielhaft erörtert.

Schließlich ist die Behandlung einer Textgrundlage als Material gekennzeichnet durch die *Kontingenz* einer erst während des Proben-

prozesses entstehenden Textfassung. Das Nicht-Festlegen, wer welchen Text spricht oder das Nicht-Festlegen einer Text- bzw. Szenenreihenfolge hat Auswirkungen auf den Lernprozess der Texte durch die Schauspielerinnen und Schauspieler ebenso wie auf deren Gestaltungsprozess. Dabei wird ihnen eine große Flexibilität im sprechkünstlerischen Umgang mit einem Text abverlangt. Das Nicht-Festschreiben eines Textes auf eine Person, beispielsweise durch eine chorische Textgestaltung oder durch das Offenhalten der Textzuschreibung bis zum Ende des Probenprozesses verunmöglicht eine individuelle Durchdringung und Interpretation eines Textes, eröffnet aber zugleich dessen vielstimmige und polysemantische Deutung und Gestaltung.

[1] Die Abbildungen dienen an dieser Stelle hauptsächlich der Darstellung der gewählten Kodierungsform, weniger der Lesbarkeit.

[2] Bereits in der Verwendung dieser beiden musikalischen Begriffe spiegelt sich die musikalische Herangehensweise an Texte durch Bernd Freytag wider.

[3] Die Interpunktionszeichen sind innerhalb der Partitur bewusst durch Bernd Freytag nach einem Leerzeichen als Markierung einer Zäsur oder Pause gesetzt. Ebenso ist die Groß- und Kleinschreibung hier beabsichtigt.

[4] Die Einzelstimmen werden hier anonymisiert. In der Textfassung sind sie konkreten Personen zugeordnet.

[5] Hierbei handelt es sich nicht um die Vertonung eines Textes. Die Partitur dient als Vorlage für das *Sprechen* eines Textes. Vgl. zum Begriffsverständnis der Musikalisierung S. 243 ff.

[6] Die einzelnen Stimmen sind namentlich festgelegt, wurden für diese Untersuchung jedoch anonymisiert.

PERFORMATIVE ANSÄTZE DER TEXTERARBEITUNG

1 Einführung ins Kapitel

> Die „Übersetzung“ des Literaturtextes in den Bühnen- oder Theatertext ist nicht nur ein Problem der Inszenierung von Bühnenereignissen. Es ist auch ein Problem für die Schauspielausbildung. Das „Sprechen auf der Bühne“ ist nicht das mehr oder weniger gute Sprechen eines Literaturtextes, sondern das adäquate Sich-Einfügen in den Bühnentext mit dem Wort. Nicht, daß das Wort seinen Kunstcharakter verlieren müßte – er darf aber nur verwandelt – übersetzt – in Erscheinung treten. Aus dieser Problematik entsteht ein spannungsreiches – gelegentlich feindliches – Verhältnis zwischen dem situativen Moment des Bühnenereignisses und dem literarischen Wort. (Ritter 1999, 11)

Die Arbeit am Text als Transformation eines schriftlich fixierten Textes in einen theatralen Text innerhalb des Proben- und Inszenierungsprozesses gestaltet sich im zeitgenössischen Theater auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Der Erarbeitungsprozess eines Textes kann vielfältige Erscheinungsformen hervorbringen, die sich grob einer realistischen, epischen oder performativen Spielweise (vgl. Stegemann 2011, 102 ff.; ebd. 2014, 163 ff.) zuordnen lassen. Zudem lassen sich verschiedene Sprechweisen beobachten, für die Stegemann die folgende Systematisierung vorschlägt: „Das Hervorrufen einer neuen Realität als Kennzeichen des narrativen Theaters, das sprechende Handeln als Kennzeichen des realistischen Theaters, die Formalisierungen des Sprechens und das moderierende Sprechen als Kennzeichen postmoderner Sprechweise.“ (Stegemann 2014, 192) (vgl. S. 60 ff.) Die Schauspielerinnen und Schauspieler können aufgrund dieser Vielfalt nicht unreflektiert auf eine Theatersprache zurückgreifen, „vielmehr ist die Fähigkeit zu ihrer Variabilität im künstlerischen Schaffensprozess gefordert“ (Hollmach 2013a, 196). Es stellt sich die Frage, welche Fähigkeiten sie aufgrund dieser hybriden Spiel- und Sprechweisen und den damit einhergehenden Anforderungen in Bezug auf das „Sprechen auf der Bühne“ benötigen.

Um dieser Frage nachzugehen, werden im folgenden Kapitel methodische Ansätze der Texterarbeitung beschrieben, wie sie innerhalb der drei untersuchten Probenprozesse beobachtet wurden. Der Zugriff auf eine bestimmte Spiel- und Sprechweise kann nur auf Basis ihres Entstehungsprozesses reflektiert werden. Der Fokus wird dabei auf methodische Aspekte der Texterarbeitung gelegt, die keine realistische Spiel- und Sprechweise hervorbringen, sondern sich im weitesten Sinne einer performativen Spielpraxis bzw. postmodernen Sprechpraktiken zuordnen lassen. Diese Fokussierung begründet sich zum einen darin, dass methodische Wege der Texterarbeitung sowohl aus schauspielpädagogischer als auch aus sprechwissenschaftlicher und sprechpädagogischer Sicht mehrheitlich auf der Basis einer realistischen Darstellungskunst beschrieben worden sind, in der Inhalt und Form, Denken und Handeln zusammenwirken. Zum anderen soll diese Fokussierung zu einer Reflexion performativer Spielpraktiken beitragen, wenngleich sich eindeutige Abgrenzungen zu epischen oder realistischen Darstellungsformen nicht immer ziehen lassen und sich auch innerhalb der drei von mir untersuchten Proben- und Inszenierungsprozesse Übergänge, Brüche und Mischformen wiederfinden.

Das Ziel ist es, ein Verständnis dafür zu etablieren, was sich unter einem performativen Ansatz der Texterarbeitung subsumieren lässt, sowie Fähigkeiten und Kompetenzen abzuleiten, die im Umgang der Schauspielerinnen und Schauspieler mit performativen Herangehensweisen und Erscheinungsformen beobachtet wurden. Mit der Beschreibung beobachteter Herangehensweisen und methodischer Ansätze der Textarbeit geht es mir nicht um eine Aufforderung zum Kopieren oder unreflektierten Anwenden einzelner Schritte. Vielmehr geht es darum, mögliche methodische Wege für die eigene (sprecherzieherische bzw. schauspielpädagogische) Arbeit auf Basis der Theaterpraxis ins Bewusstsein zu rufen. Die Theaterpraxis selbst unterliegt einem stetigen Wandel, der durch bestehende Normen, historische Verhältnisse und gesellschaftliche Bedingungen beeinflusst ist. Auf welchem historischen, sozialen und ästhetischen Kontext eine Spiel- oder Sprechweise basiert, sollte den Schauspielstudierenden immer wieder bewusst gemacht werden. Für die Schauspielausbildung, die sowohl realistische, epische als auch performative Spielpraktiken integrieren möchte und dementsprechend eine Methodenvielfalt in den Erarbeitungsweisen postuliert, stellt dies eine große Herausforderung dar. Dementsprechend sollte jede/r Schauspieldozent/-in und jede/r Sprecherzieher/-in ein grundlegendes Verständnis für verschiedene

theater- und schauspieltheoretische Ansätze aufweisen (vgl. Ritter 1999, 330) sowie über eine Methodenvielfalt verfügen und ein Reflexionsbewusstsein für verschiedene Herangehensweisen und Konzepte besitzen.

Für die Reflexion der beobachteten methodischen Ansätze der Arbeit am Text ist es nötig und sinnvoll, den Blick zunächst auf verschiedene Referenzpunkte zu werfen: Um *performative* Herangehensweisen definieren zu können, sollen in einem ersten Schritt zusammenfassend einige wichtige methodische Aspekte der Textarbeit, wie sie in der Grundlagenliteratur, die sich mit der Arbeit von Schauspieler/-innen bzw. Sprecher/-innen am Text befasst, als Ausgangspunkt in Erinnerung gerufen werden, um sie später mit den beobachteten Erarbeitungsprozessen in Beziehung zu setzen. In einem zweiten Schritt werden die Bezüge der Regieteams zu bestimmten Theatertheorien, Theatermachern und Ästhetiken vorgestellt, auf deren Basis sich deren Arbeitsweisen entwickelt haben. Wie sich das Sprechen auf der Bühne als ein „Sich-Einfügen in den Bühnentext mit dem Wort", wie Ritter im Eingangszitat dieses Kapitels schreibt (Ritter 1999,11), konkret innerhalb der drei untersuchten Probenprozesse gestaltet, wird im Anschluss daran beispielhaft beschrieben. Ob sich das gesprochene Wort dabei „adäquat" in den Bühnentext einfügt, sei bereits an dieser Stelle in Frage gestellt.

Es lassen sich zum Teil produktionsübergreifende Tendenzen beschreiben, zum Teil werden Arbeitsansätze beschrieben, die produktionsspezifisch sind. Diese Tendenzen und methodischen Ansätze sollen in fünf Kategorien systematisiert werden: Zuerst wird für den Probenprozess des Regisseurs Laurent Chétouane das Erarbeiten und Sprechen von Texten auf der Basis von Nicht-Wissen beschrieben, das sich gegen jede Form von Interpretation und Gestaltung wendet. Zum zweiten werden Musikalisierungsprozesse beschrieben, die in allen drei Probenprozessen eine Rolle spielen. Hier wird es um die Beschreibung einer musikalischen Arbeit am Text gehen, die u. a. im Rahmen der chorischen Textarbeit stattfand. Darüber hinaus wird es zum dritten eine Systematisierung der chorischen Arbeit am Text geben, wie sie im Rahmen der Probenarbeit von Volker Lösch und Bernd Freytag stattfand, bevor zum vierten intervokale Herangehensweisen beschrieben werden, die in den Produktionen von Claudia Bauer und Laurent Chétouane zu beobachten waren. Schließlich werden zum fünften Synchronisationsprozesse beschrieben, die mit der Trennung von Spiel und Sprache einhergehen und insbesondere in der *Faust*-Produktion von Claudia Bauer zu beobachten waren.

2 Methodischer Referenzrahmen

Die Auseinandersetzung mit verschiedenen Ansätzen der künstlerischen Texterarbeitung, sei es innerhalb der Schauspielausbildung, sei es eher im sprechwissenschaftlichen Kontext, bringt neben vielen Unterschieden auch einige Parallelen und Durchmischungen hervor, die sich zwischen den in der Literatur beschriebenen und von mir beobachteten und untersuchten Beispielen ziehen lassen. Rezitation und gestisches Sprechen, Vorgänge des Ersprechens oder Ausagierens innerhalb des Erarbeitungsprozesses eines Textes, „historische Distanz“ und „ästhetische Differenz“, gleichzeitig tiefgreifende Identifikationsprozesse mit einem Text oder einer Sache – all diese Ansätze finden sich auch in den von mir untersuchten Beispielen wieder. Es geht im Folgenden nicht um eine umfassende Darlegung von in der Literatur beschriebenen methodischen Zugängen der sprechkünstlerischen Texterarbeitung. Vielmehr sollen die bestehenden Normen und Auffassungen zusammengefasst werden, um einen Bezugspunkt zu den veränderten Erscheinungsformen der zeitgenössischen Theaterpraxis herzustellen.

2.1 Werkzentriertheit

In der schauspielpädagogischen und sprecherzieherischen sowie sprechwissenschaftlichen Literatur werden zahlreiche methodische Zugänge zur Erarbeitung einer Sprechfassung für verschiedene Texte und methodische Hinweise für die sprechkünstlerische bzw. schauspielerische Texterarbeitung beschrieben (vgl. u. a. Aderhold 1995, 2007, Aderhold/ Wolf 2002; Geißner 1981, 1982; Gutenberg 2001, Haase 2004, 2013c; Klawitter/Minnich 1998; Krech 1987; Lämke 2004; Linklater 2001; Markert 1998; Neuber 2004; Ritter 1999, 2004; Schmidt 2010; Schuler/Harrer 2013). Dabei beziehen sich die Ausführungen zum einen im Fall des „interpretierenden Textsprechens“ (Geißner 1982, 161) oder der „sprechgestaltenden Dichtungsinterpretation“ (Krech 1987, 13) auf die *sprech*künstlerische Erarbeitung und Rezitation meist nicht-dramatischer Texte, zum anderen auf den Erarbeitungsprozess von Texten durch den Schauspieler bzw. die Schauspielerin, für den mit dem Gestischen Prinzip in Anlehnung an Bertolt Brecht in der deutschsprachigen Sprecherziehung eine eigene Methodik entwickelt wurde (vgl. hierzu Klawitter/Minnich 1998; Ritter 1986, 1999, 2013b). Methodisch unterscheiden sich die Herangehensweisen vor allem darin, dass die Gestaltung einer Realisationsform für einen Text hinsichtlich eines betont *sprech*künstlerischen Erarbeitungsprozesses mit dem Vorgang des „Ersprechens“ ein-

hergeht, wohingegen das gestische Sprechen des Schauspielers bzw. der Schauspielerin oder auch das „Sprechspielen“, als eine Form der Sprechkunst (vgl. Haase 2013b, 193), den Vorgang des „Erspielens“ bzw. „Ausagierens“ betont und nutzt.

Einige Autor/-innen fassen die einzelnen Arbeitsschritte in der Textarbeit in einer „präkommunikativen“, „kommunikativen“ und „postkommunikativen Phase“ zusammen (vgl. Krech 1987, 29 ff.; Markert 1998, 284 f.). Die „präkommunikative Phase“ schließt dabei stets genaue Kenntnisse über den Text, dessen Autor/-in und dessen Entstehungskontext ein (vgl. u. a. Neuber 2004, 200), d. h. literaturwissenschaftliche Studien zu Autor/-in, Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte, zu den Grundaussagen des Textes sowie zur Form des Textes (vgl. Haase 2004, 206). Der erste methodische Schritt in der Arbeit am Text besteht bei allen beschriebenen Ansätzen darin, den Sinn des Textes, eines Absatzes, eines Satzes, einer Phrase zu begreifen (vgl. u. a. Linklater 2001, 256). Ziel ist, den Sinn eines Textes zu vermitteln sowie persönliche Ausdrucksmöglichkeiten zu finden und zu entwickeln, die von den Gedanken und dem Anliegen der literarischen Vorlage angeregt sind (vgl. Klawitter/Minnich 1998, 269). Wie das geschieht, wird über verschiedene methodische Wege beschrieben, die manchmal eher rational, manchmal eher sinnlich gesteuert sind. Auffällig ist die Werkzentriertheit der meisten Ausführungen. Immer geht es um eine Vermittlung des dem literarischen Werk immanenten Sinns. Zwar beinhaltet die sprechkünstlerische Gestaltung eines Textes als sprechkünstlerische Interpretation immer auch eine Wertung des Sprechers bzw. der Sprecherin oder des Schauspielers bzw. der Schauspielerin, Ausgangspunkt ist jedoch die Intention des Autors oder der Autorin, die mit der eigenen Aussageabsicht und der aktuellen Sprechsituation in Beziehung gesetzt wird. Im zeitgenössischen Theater kann, wie im Kapitel „Die Behandlung des Textes als Material“ bereits beschrieben wurde, von dieser Werkzentriertheit nicht mehr ausgegangen werden. Hier verschiebt sich das Verhältnis von Werk – Regie – Schauspieler/-in – Aufführung zugunsten einer Co-Autorschaft von Regieteams und Schauspieler/-innen, die sich nicht nur in das Werk eines Autors bzw. einer Autorin einschreiben, sondern auch mit einer werkadäquaten Interpretation und Ausdrucksgestaltung brechen können.

2.2 Sinnbezug, Hörerbezug, Raumbezug, Formbezug

Geißner weist darauf hin, dass der Text eines früheren Autors nur aus der „schichtspezifisch einsozialisierten Sprachvarietät und der auf dieser Grundlage lebensgeschichtlich erworbenen Varietätenvielfalt“ des Spre-

chers verstanden werden kann, die sich unterscheidet von der sprachlichen Sozialisation des Autors (Geißner 1982, 162). Geißner bezeichnet dies als die „sprachliche Differenz“, die seiner Ansicht nach mit der sich vergrößernden „historischen Differenz“ ebenso wie durch die „textuelle Differenz“, also durch die Intertextualität eines Textes zunimmt (vgl. ebd.). Während der Erarbeitung eines Textes gilt es, „die im Text, bzw. intertextuell gegebenen Differenzen zwischen den Bedeutungen und Strukturen mit den eigenen Differenzen und denen der (erwarteten) Hörer zu erkennen“ (ebd. 164). Geißner fordert von Sprecherinnen und Sprechern eine „wissende“, kritisch durchreflektierte Subjektivität, die an Sinn und Struktur des Textes, der durch Sprechen interpretiert wird, gebunden ist (vgl. ebd.). Ziel ist eine gemeinsame Sinnkonstitution, wobei ein gemeinsamer Sinn allerdings nur entsteht, „wenn es den Miteinander- oder Zueinandersprechenden gelingt, ihre Situation zur gemeinsamen zu machen“, wobei Sprechdenken und Hörverstehen als komplementär betrachtet werden (ebd. 162). Schon Geißner versteht den Rezipienten nicht als passiven „Versteher eines textvermittelten Sinns“, sondern bezeichnet ihn als „Koproduzent in der Textkonstitution“ (ebd.).

Diese Aussagen verweisen auf zwei methodische Aspekte, die im Rahmen der Textarbeit immer Berücksichtigung finden, für die Aderhold die Begriffe „Sinnbezug“ und „Hörerbezug“ vorschlägt (vgl. Aderhold 1995, 22 ff. sowie 6 ff.). Der *Sinnbezug* beinhaltet immer auch das Verhältnis von Sprecher/-innen zum Text bzw. von Schauspieler/-innen zur darzustellenden Figur. Dieses Verhältnis kann sich zwischen Nähe und Distanz bewegen. Methodische Ansätze der Texterarbeitung, die vom Sprechen des Schauspielers oder der Schauspielerin auf der Bühne ausgehen, postulieren zumeist die „schöpferische Aneignung“ (Markert 1998, 284) des Textes durch den Schauspieler, der einen Fremdtext zu einer „eigenen“, glaubhaften Äußerung machen muss (vgl. Haase 2013e, 200). Dabei „übersetzt“ der Schauspieler, wie Aderhold schreibt, die gehobene Sprache einer Dichtung in unsere alltägliche Sprache (vgl. Aderhold 1995, 49).

> Wir machen sie „mundgerecht“, ziehen sie – wie es der Schauspieler am Anfang seiner szenischen Arbeit mit der Rolle macht – zu uns herunter. Und wenn wir sie auf diese Weise verstanden (= ver-stellt) haben, bringen wir sie wieder zurück in die ursprüngliche Form. (ebd.)

Beim „interpretierenden Textsprechen“ oder bei der „sprechkünstlerischen Texterarbeitung“, die auf das Rezitieren eines Textes abzielt, soll

der Sprecher bzw. die Sprecherin eher ein distanziertes Verhältnis zum Text einnehmen. Wie sich in den empirisch belegten Beispielen zeigen wird, ist das Verhältnis der Schauspieler/-innen zu Text und Figur heutzutage im Theater nicht mehr nur durch einen Identifikationsprozess und somit durch Nähe bestimmt, sondern ebenso durch Distanz und Differenz.

Neben dem Herstellen des Sinnbezugs, der als methodische Schritte der Texterarbeitung das Erfassen der Gedanken eines Textes, das Einteilen der Gedanken in Sinnschritte und deren gedanklich-sprecherisches Nachvollziehen sowie das bildhafte Vorstellen szenischer Vorgänge im Text und die Versinnlichung dieser Vorgänge in der sprechkünstlerischen Gestaltung beinhaltet (vgl. Aderhold 1995, 23 ff.), werden weitere methodische Schritte wie die Erarbeitung des *Hörer- und Raumbezugs,* das Herstellen des *Formbezugs* sowie der *Aufbau von Situationen* in der Literatur beschrieben. Der Hörer- und Raumbezug richtet sich dabei in den Ausführungen zum einen auf den oder die Ansprechpartner/-in in der Dichtung bzw. auf den oder die Ansprechpartner/-in innerhalb der Bühnensituation, zum anderen auf den Kontakt zu den „realen" Hörer/-innen bzw. Zuschauer/-innen innerhalb der aktuellen Kommunikationssituation (vgl. hierzu u. a. Aderhold 1995, 7 ff.). Dieser Kontakt kann über den Blick, die Stimme sowie den Untertext hergestellt werden (vgl. ebd. 7), gleichfalls durch körpersprachliches Verhalten im Sinne einer „inneren und äußeren Wendung zum Hörer" (Fiukowski 2004, 4). Das Gelingen einer gemeinsamen Sinnkonstitution in der Kommunikation zwischen Sprecher/-innen bzw. Schauspieler/-innen und Hörer/-innen bzw. Zuschauer/-innen wird dabei in Abhängigkeit von der Klarheit der Gedanken beschrieben.

> Durch die Klarheit des Gedankens, den Sie „vordenken", durch die Suggestivkraft der Pausen, beeinflussen Sie die Bereitschaft mitzudenken. Je stärker Sie sich auf die Aussage des Textes konzentrieren, desto sicherer sind Sie der Teilnahme des Hörers. (Aderhold 1995, 7)

Zudem ist der Hörerbezug beeinflusst von der *Motivation und Absicht* des Sprechers bzw. der Sprecherin innerhalb der konkreten *Sprechsituation.* Die Sprechsituation beinhaltet die Mitteilungshaltung, die wiederum die Grundhaltung bestimmt, welche die Basis für die Gestaltung des Textes bildet (vgl. Markert 1998, 285). Die Sprechsituation bestimmt die Anforderungen für die Erarbeitung der „rhythmisch-melodischen Ausdrucksfaktoren wie Sprechspannung, Stimmqualität, Artikulation, Zeitmaß, Intonation, Melos, Pausen, Akzentuierung und andere" (ebd.

286), wobei die Steuerung der sprecherisch-stimmlichen Mittel in der Beschreibung der Literatur einem normativen Verständnis der sprechsprachlichen Kommunikation folgt, das auf der Bühne des zeitgenössischen Theaters gebrochen wird. „Zu lautes und zu schnelles Sprechen, ruckartige und hörbare Stimmatmung sowie fortdauernde Überschreitung der physiologischen Sprechstimmlage“ können heutzutage im Theater nicht mehr als „Ausdruck fehlenden Kontaktes zum Hörer und fehlenden Raumbezuges“ (Fiukowski 2004, 4) bewertet werden, sondern sind in Bezug auf ihre ästhetische Wirkungsabsicht neu zu untersuchen. Es soll jedoch bereits an dieser Stelle betont werden, dass das Sprechen in Indifferenzlage nicht primär ästhetischen Grundsätzen folgt, sondern vor allem physiologischen. Wer auf Dauer zu hoch oder zu tief spricht, strapaziert seine Stimmorgane und erzeugt Unbehagen (vgl. Aderhold 1995, 49). Schon allein aus diesem Grund muss sich auch die Stimmbildung des Schauspielstudierenden innerhalb einer zeitgenössischen Ausbildung unbedingt an dessen Indifferenzlage orientieren.

2.3 Gestisches Prinzip

Während das Erfassen der Gedanken eines Textes und das Einteilen jedes Gedankens in Sinnschritte über das laute Lesen bzw. das „Ersprechen“ eines Textes stattfindet, hat sich für die Versinnlichung der bildhaften Vorstellungen oder Vorgänge des Textes in eine sprechkünstlerische oder sprechgestische Äußerung die Arbeit mit dem gestischen Prinzip in Anlehnung an Bertolt Brecht etabliert. Ein schauspielerisch-gestischer Umgang mit einem Text erfordert die Fähigkeit von Schauspieler/-innen, den Sinn, die Sprechabsicht und die Situation sowie deren individuelle und soziale Bindung in einer Figur schauspielerisch zu vermitteln (vgl. Klawitter/Minnich 1998, 259). Sich gestisch zu äußern, bedeutet eine sozial determinierte, unter Berücksichtigung der Situation motivierte, gesamtkörperlich vollzogene Sprechleistung zu erbringen (vgl. ebd. 258). Der Gestus ergibt sich aus einem motivierten und gerichteten Verhalten mit Körper, Atem, Stimme und Sprache (vgl. Schmidt 2010, 161). Der methodische Weg zur sprechgestischen Erarbeitung eines Textes führt dabei über das Lesen des Textes, um den Inhalt und das Anliegen der Figur zu erkennen, das Klären der Situation, in der sich die beteiligten Figuren befinden mit Hilfe der W-Fragen, woraus sich die Haltungen der beteiligten Personen ergeben und das Sprechen von Gedankenbögen mit einer klar erkennbaren Haltung und mit nur den wichtigsten Hervorhebungen, die den Text nicht erklären, sondern das Nachvollziehen der Gedanken einer Figur ermögli-

chen. Dabei wird ein/e Zuhörer/-in bzw. Partner/-in mit der Sprechabsicht angesprochen, zu eigenen Gedanken und Handlungen provoziert zu werden (vgl. Klawitter/Minnich 1998, 270 f.). Dieser methodische Weg ist unabhängig vom Genre des Textes (vgl. ebd. 272).

Auch Ritter hat eine Methode des gestischen Sprechens beschrieben (vgl. u. a. Ritter 1999), wobei er sich nicht nur auf Bertolt Brecht, sondern auch auf Theaterpraktiker wie Konstantin Stanislawski, Antonin Artaud, Michail Čechov und Eugenio Barba oder auf Roland Barthes bezieht, die in ihren schauspieltheoretischen Konzepten ebenfalls das gestische Moment der Sprache und des Sprechens reflektieren (vgl. Ritter 1999, 14 ff. sowie 2004, 194). Allen methodischen Ansätzen dieser Autoren ist gemein, dass sich das gesprochene Wort immer mit der Motivation und Absicht, mit dem Handlungsimpuls und der Zielvorstellung des Schauspielers oder der Schauspielerin verbinden muss. Sprechen wird als Handeln begriffen, wodurch das gestische Sprechen letztlich in die Nähe dessen rückt, was die Theaterwissenschaft unter Rückbezug auf die Sprechakttheorie von Austin als performativen Akt bezeichnet. Die Methodik des Gestischen Prinzips, die „alle Bereiche der ästhetischen Praxis – von der elementaren Arbeit, der Atem-, der Stimm- und Lautbildung über die Ästhetische Kommunikation im engeren Sinn, etwa die Rezitation, bis hin zum schauspielerischen Sprechen als Figur in einer Situation“ betrifft, ist demnach „handlungsorientiert, setzt an Körperaktionen im Raum, am Partner- oder Publikumsbezug an und nicht zuletzt an Vorstellungen und Phantasiewelten“ (Ritter 2004, 196).

Methodische Eckpfeiler in der gestischen Aneignung eines literarischen Textes sind die W-Fragen, der Untertext sowie *Prozesse des Ausagierens und Reduzierens*:

> Prozesse des Ausagierens können auf eine eigene ästhetische Form zielen. Gerade bei Texten, die nicht für das Theater gedacht sind, ist der Prozess des Ausagierens zudem ein methodisches Verfahren, um der gestischen Substanz eines Textes auf die Spur zu kommen und den Körper für gestische Impulse zu wecken. Methodisch gesehen, ist dies ein Verfahren, innere Prozesse nach außen zu wenden und offen zu legen, um sie bearbeiten zu können, und dann wieder nach innen zu wenden oder in einer Auswahl ausagierter und gestischer Momente zu stilisieren – ggf. bis hin zum reinen Sprechvorgang. (Ritter 2004, 197)

Insbesondere Prozesse der Reduktion spielen im zeitgenössischen Theater, wie sich auch anhand der nachfolgenden Beispiele zeigen wird, eine

wichtige Rolle im Rahmen der Textarbeit. Diese bringen nicht mehr einen szenischen Vorgang hervor, in dem eine Mitteilung als Verhalten erscheint, sondern vielmehr einen „Gestus der Mitteilung“, der normalerweise in der Rezitation eines Textes dominiert (vgl. Ritter 2004, 197) bzw. darüber hinaus einen Gestus des Erlebens, der sich nicht primär an eine realistische szenische Handlung auf der Bühne bindet, sondern an einen ästhetischen Raum, der als „poetischer“, „gedanklicher“ oder „utopischer“ Raum etabliert wird.

Um einen Text gestisch erarbeiten und realisieren zu können, müssen Schauspieler/-innen die Fähigkeit besitzen, eine Sprechspannung auf Basis der Sprechmotivation, Sprechabsicht und Sprechsituation aufzubauen und sich auf diese Weise in eine „gesamtkörperliche Handlungsbereitschaft“ (Klawitter/Minnich 1998, 257 f.) zu begeben, die jeder sprachlichen Äußerung vorausgeht. Zur Klärung der Sprechmotivation, Sprechabsicht und Sprechsituation dienen methodisch die *W-Fragen*. Aus deren Beantwortung ergibt sich das *Wie* einer sprecherisch-stimmlichen Realisierung mittels Stimme, Artikulation und Körper (vgl. Haase 2004, 204). Die W-Fragen betreffen zum einen die Situation des Textes, zum anderen den oder die Sprecher/-in und die aktuelle Sprechsituation. Es gilt, die Haltungen der Figuren bzw. Personen des Textes sowie deren Beziehungen zueinander herauszuarbeiten und gleichzeitig eine eigene Haltung als Sprecher/-in oder Schauspieler/-in zu diesen Figuren bzw. Personen und zum Geschehen des Textes einzunehmen (vgl. Haase 2004, 206 ff.).

Außerdem dienen die W-Fragen den Schauspieler/-innen zum Erfinden eines schauspielerischen Vorgangs. Je präziser dabei die Situation mittels der W-Fragen aufgebaut wird, umso genauer lässt sich ein Vorgang erfinden (vgl. Ebert 1998a, 77). Die Beziehung zur Situation ist im Schauspiel, das sich in Anlehnung an Brecht als leibhaft nachahmendes Darstellen eines handelnden Menschen versteht, durch sinnlich-praktisches Handeln bestimmt und nicht so sehr durch Einfühlung in eine Situation, durch die ein Bühnenvorgang schnell zuständlich gerät (vgl. ebd. 75 ff.). Das „verarmende“ Einfühlen in die Figur, wie Ebert es nennt, wird dadurch verhindert, dass die Haltungen als Grundelemente eines Vorgangs klar und bewusst erspielt werden (vgl. ebd. 82). Methodisch gelingt dies mithilfe der Beantwortung der W-Fragen sowie mithilfe des Untertextes. Es geht um „sinnlich-praktisches Handeln“ innerhalb eines Bühnenvorgangs und nicht um psychisches Einfühlen in die Situation (vgl. ebd.).

Der *Untertext* führt den Schauspieler zum Impuls für eine Aktion, er ist ein Handlungsgedanke. Der Untertext entsteht laut der Schau-

spiel-Methodik, wie sie Ebert/Penka beschrieben haben (vgl. Ebert/Penka 1998), immer erst innerhalb der konkreten Situation, beispielsweise während der Improvisation. Die Studierenden sollten nicht bereits vor ihrem Spiel Entscheidungen getroffen haben und gedanklich damit beschäftigt sein, was sie als nächstes tun wollten (vgl. Ebert 1998a, 84). Sie müssen sensibel offen für die Situation sein, nur so kann ein situativer, in der Situation geborener Untertext entstehen (vgl. ebd.). Wie Ebert betont, ist die Voraussetzung für einen produktiven Untertext die in der Aktion lebendige, wertende Beziehung zur konkreten Situation (vgl. ebd. 85). Die Studierenden müssen lernen, in einer Situation handelnd stabilen Untertext zu produzieren und bei Wiederholungen frisch zu reproduzieren (vgl. ebd.).

Der Untertext ist die ureigene Angelegenheit des Schauspielers bzw. der Schauspielerin, dieser ist nicht im Text des Autors oder der Autorin mitgeliefert. Der Untertext besteht aus einer Kette von Motiven, die es herzustellen gilt, um die Tiefe und den geistigen Reichtum einer Figur auszuloten (vgl. ebd. 86). Benutzt ein/e Schauspieler/-in einen Untertext, wertet er/sie (als Figur) mit dessen Hilfe den Autortext, wobei der Untertext kein Kommentar der Situation ist, sondern eine bewusst widersprüchlich ersonnene Kette von Motiven (vgl. ebd. 87): „Indem der Untertext bewußt widersprüchlich strukturiert wird, als ein Wechsel der Einstellungen zur Situation, löst er den Wechsel der Haltungen aus.“ (ebd.)

Methodisch geht es zunächst darum, das Herstellen von Untertext zu erlernen, d. h. von Handlungsgedanken, welche die Aktionen innerhalb einer Situation steuern und zu Entscheidungen führen. Erst später geht es dann um die „stabilisierende Funktion des Untertextes für die Fixation des Handelns“ (ebd. 86). Wie Ebert schreibt, ist der Handlungsgedanke, also der Untertext, nicht unbedingt ein ausformulierter Satz, sondern ein Gedanken-Fragment, wie z. B. „Frühstück – Ei – Kühlschrank – leer – auch gut“ (vgl. ebd. 88). Auch für die sprechkünstlerische Darbietung im Sinne einer Rezitation oder einer Lesung wird die Arbeit mit Untertexten vorgeschlagen, um den Kontakt zu den Zuhörer/-innen bzw. Zuschauer/-innen herzustellen. Hier bezieht sich der Aufbau von Untertexten auf die aktuelle Kommunikationssituation und erfolgt über gedankliche Formulierungen wie „Stellen Sie sich vor!“ oder „Hören Sie sich das an!“ (vgl. Aderhold 1995, 7).

Die W-Fragen sind im Gegensatz zum Untertext keine Handlungsgedanken, die innerhalb eines Vorgangs zu einer sinnlich-praktischen Handlung führen, sondern ein technisches Hilfsmittel, um eine Situation zu klären bzw. sich mit ihr auseinanderzusetzen (vgl. Ebert 1998a, 87). Im schauspielmethodischen Ansatz, wie ihn Ebert beschreibt, wird

der Untertext als technisches Mittel zunächst in der freien Improvisation, später in der Auseinandersetzung mit den vom Autor oder von der Autorin vorgegebenen Situationen und dessen Text entwickelt. Das gestische Sprechen wird hier als Denk-Sprech-Prozess beschrieben, der aus der logischen Entwicklung von Vorgängen aus dem konkret mimetischen Spiel heraus erfolgt (vgl. Ebert 1998b, 119).

Die Frage nach dem *Wo* betrifft im methodischen Ansatz nach dem Gestischen Prinzip sowohl Ort und Situation des Textes (poetische oder dramatische Situation) als auch die vorgestellte Situation (szenische Situation), durch die sich der Gestus ergibt, mit dem ein Text erzählt oder innerhalb eines szenischen Vorgangs gesprochen wird. Diese vorgestellte Situation kann dabei – wie meist im Theater – innerhalb eines szenischen Vorgangs ausagiert und realisiert werden oder sich auch nur in der Vorstellung des Schauspielers oder der Schauspielerin ereignen. Die Frage nach dem *Wo* betrifft noch nicht die aktuelle Kommunikationssituation während des Vortrags oder während der Aufführung. Diese wird jedoch in performativen Situationszusammenhängen fokussiert (vgl. S. 133 ff.), weshalb sie auch während des Erarbeitungsprozesses dominieren muss. Inwieweit und ob die Arbeit mit Untertexten und W-Fragen innerhalb der von mir untersuchten Probenprozesse eine Rolle spielt, wird sich an späterer Stelle zeigen.

2.4 Einsatz der (sprech-)künstlerischen Gestaltungsmittel

Methodisch folgt im Rahmen der Textarbeit, nachdem ein/e Sprecher/-in bzw. Schauspieler/-in den Sinnbezug hergestellt hat, der Formbezug, d. h., der oder die Sprecher/-in wendet sich der Form des Textes zu. Der sprechkünstlerische Umgang mit der Form hat dabei laut den Ausführungen in der Literatur dem Sinnbezug zu folgen, er orientiert sich am Sinn des Textes und an konkreten Vorstellungsinhalten. Im Gegenzug führt die Beschäftigung mit der Form des Textes eine/n Sprecher/-in bzw. Schauspieler/-in auch zu dessen Sinn sowie zu inhaltlichen Aspekten. „Formungs- und Mitteilungswille müssen in einem bestimmten wechselseitigen Verhältnis stehen, da der Ausfall eines der Faktoren entweder formale Schönsprecherei oder unverständliches Gerede zur Folge haben muß." (Aderhold/Wolf 2002, 14)

Sprecher/-innen und Schauspieler/-innen müssen für die sprechkünstlerische Gestaltung von Texten über sprecherisch-stimmliche Mittel wie Artikulation, prosodische Parameter und prosodische Komplexphänomene ebenso wie über nonverbale, körperliche Gestaltungsmittel verfügen (vgl. Neuber 2004, 202). Dabei besteht stets die Forde-

rung nach ihrem „text- bzw. sinngerechten“ Einsatz (vgl. ebd.). Es wird nach der Fähigkeit verlangt, „literarische Vorlagen zu analysieren, verantwortlich der Dichtung adäquate Ausdrucksmittel zu finden und zu trainieren, sie bei der sprechkünstlerischen Interpretation einzusetzen und ein hohes Maß an Qualität zu erreichen“ (Markert 1998, 286). Die sprechkünstlerischen Gestaltungsmittel sollen „in einem der realistischen Aussage adäquaten Verhältnis eingesetzt werden“ (ebd. 292). Sämtliche Ausführungen hierzu beziehen sich auf die Norm von realistischen Darstellungs- und Sprechformen, die eine „werkgetreue und verständliche Wortgestaltung“ (Aderhold 1995, 119) anstreben. So soll beispielsweise die Pausensetzung bei der Sprechgestaltung eines Textes immer der gedanklichen Gliederung folgen (vgl. ebd. 77) bzw. ist der Umgang mit der Sprechmelodie abhängig vom Nachvollziehen des Gedankens.

Auf der Basis einer realistischen Spiel- und Sprechpraxis sind die in der Literatur beschriebenen methodischen Aspekte auch innerhalb einer zeitgenössischen Ausbildung sehr gut anwendbar. Im Zusammenhang mit performativen Praktiken verändern sich diese Normen und Interpretationsansätze jedoch und müssen auch auf der Basis einer kaum mehr existierenden „Richtigkeitsbreite“ neu diskutiert bzw. methodisch neu erschlossen werden. Dies betrifft auch die Einheit von Körper- und Sprechausdruck. In den nachfolgend beschriebenen Beispielen findet sich teilweise eine Trennung der Ausdrucksmittel Körper und Sprache wieder, die innerhalb einer realistischen Darstellungspraxis immer eine Einheit bilden und einer einheitlichen Steuerung bzw. dem gleichen Ausdrucksantrieb folgen (vgl. Aderhold 2007, 29). So beschreibt die Norm einer realistischen Spielpraxis das Sprechen des Schauspielers als „Teil eines gesamtkörperlichen Geschehens“, als „Teil seiner gesamtschauspielerischen Leistung“ (ebd.). Nach dieser Norm kann man, „streng genommen, jedes einzelne Ausdrucksmittel nie getrennt anwenden, wenn man nicht der Natur Gewalt antun will“ (ebd. 30 f.). Genau dies wird jedoch in der zeitgenössischen Theaterpraxis unternommen.

Es werden in den nachfolgenden Teilkapiteln methodische Ansätze der Textarbeit beschrieben, bei denen der Sinn eines Textes nicht über das gedankliche Gliedern und sprecherische Nachvollziehen in Sinnschritte erarbeitet und vermittelt wird, sondern beispielsweise über musikalische Parameter, die keiner gedanklich in Sinnschritten nachvollziehbaren Logik folgen. Ebenso wenig erfolgt der Denk-Sprech-Prozess hier aus der logischen Entwicklung eines konkret mimetischen Spiels. Die sprechkünstlerischen Gestaltungsmittel ordnen sich in diesen Beispielen nicht dem Gestus einer gesprochenen Äußerung unter, sondern

treten in ihrer Materialität als sprechkünstlerische Phänomene hervor (vgl. Kapitel „Sprechkünstlerische Phänomene"). Die methodischen Aspekte, die im Folgenden dieses Kapitels beschrieben werden, beziehen sich auf den Sinn-, Hörer-, Raum- und Formbezug im Rahmen der beobachteten Textarbeit und beschreiben, wie sich die Verhältnisse zwischen Sprecher/-innen bzw. Schauspieler/-innen und Text/Figur, zwischen Sprecher/-innen bzw. Schauspieler/-innen und Zuschauer/-innen und Raum sowie zwischen Sinn und Form verschoben haben. Doch zuvor sei auf die wichtigsten Referenzpunkte der Regisseur/-innen eingegangen, deren Arbeit untersucht wurde.

3 Interperformative Bezüge

3.1 Zum Begriff der Interperformativität

> Jedes Betreten einer Probebühne ist unweigerlich mit dem verbunden, was dort bereits geschehen ist, einem Fundus ehemaliger Inszenierungen, abgelegter Formen, verworfener Ideen. Und wie der leere Raum zum Bild für eine Offenheit des Entwerfens wird, verweisen diese Reste auch als Archiv früherer Inszenierungen auf die Beschränkungen dieses Entwurfs, der immer auch Refiguration, Zitieren und Arrangieren des bereits Vorhandenen bedeutet. (Matzke 2011, 47)

Nicht nur in jedem Akt der Rezeption, auch in jedem Akt der Produktion und so auch in allen drei beobachteten Probenprozessen wird der Bezug zu bestimmten Traditionen hergestellt. Alle drei Regisseur/-innen beziehen sich, zum Teil namentlich, auf bestimmte Theatermacher, Regiestile, Spiel- und Sprechweisen bzw. grenzen sich von ihnen ab. Dieser Umstand lässt sich mit dem Begriff der „Interperformativität" beschreiben, der wiederum vom Begriff der Intertextualität, „also dem dialogischen Bezug der Literatur auf überlieferte Darstellungsmittel, mit denen sich jeder Text auseinanderzusetzen hat, bevor er einen eigenen Ton findet" (Meyer-Kalkus 2010, 28), abgeleitet ist (vgl. S. 145 ff.). Laut Meyer-Kalkus zielt der Begriff der Interperformativität darauf ab, dass jede/r Performer/-in und, so lässt sich ergänzen, auch jede/r Regisseur/-in den Erwartungen unterliegt, die sich aus der vergangenen und zeitgenössischen Aufführungspraxis bzw. Performancekunst ergeben. Sie werden der Notwendigkeit, „sich irgendwie gegenüber den überlieferten und gleichzeitigen Darstellungsformen zu verhalten, nicht entge-

hen können“ (ebd.). Meyer-Kalkus bezieht sich mit dem Begriff der Interperformativität auf den amerikanischen Anthropologen Richard Bauman, der ihn gemeinsam mit anderen amerikanischen Anthropologen und Folklore-Forschern für die Oral-Poetry-Forschung als „Einbindung der Vortragskunst in den Prozeß historischer Überlieferung“ herausgearbeitet hat (Meyer-Kalkus 2017, 7). Mit dem Begriff der Interperformativität lässt sich nicht nur die Vielstimmigkeit der Vortragskunst angemessen begreifen (vgl. ebd. 8), sondern auch die Vielfalt und Variabilität von Arbeitsweisen und Erscheinungsformen des zeitgenössischen Theaters.

> Wer die Interperformativität von Performances untersucht, der mißt sie nicht an normativen Vorannahmen eines einzig richtigen Vortrags bzw. eines Master-Vortrags (womöglich durch den Autor selber) […]. Vielmehr werden sie vortragshistorisch in ihrer Variabilität verstanden, und das heißt in ihrem jeweiligen institutionen- und mediengeschichtlichen, soziopolitischen und ästhetischen Kontext. (Meyer-Kalkus 2017, 8)

Die Analyse methodischer Ansätze der Texterarbeitung, wie sie innerhalb dieses Kapitels vorgenommen wird, sowie die Analyse der daraus erwachsenen Erscheinungsformen kann nur vor dem Hintergrund interperformativer Bezüge erfolgen. Die Bezüge der Regieteams dieser Studie sollen nachfolgend, ohne dabei den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, aus den Beobachtungen der Probenprozesse sowie aus den Aussagen innerhalb der Interviews beschrieben werden, um beobachtete methodische Ansätze der Textarbeit sowie die Spiel- und Sprechweisen einordnen zu können.

3.2 Ästhetischer und biografischer Kontext von Claudia Bauer und Peer Baierlein

Wie bereits zu lesen war, bezieht sich die Regisseurin Claudia Bauer mit dem Figurenansatz ihrer *Faust*-Inszenierung am Konzerttheater Bern auf Chuck Palahniuks Roman *Fight Club* bzw. auf die gleichnamige Verfilmung von David Fincher aus dem Jahr 1999. Aber auch zum Theaterregisseur Einar Schleef und dessen Publikation *Droge Faust Parsifal* werden Bezüge hergestellt. Die Überlegungen Schleefs zu Chor und Individuum, die sich u. a. auf Goethes *Faust* beziehen, haben Claudia Bauer dazu veranlasst, das Stück *Faust* von Johann Wolfgang von Goethe bereits vor einigen Jahren am Puppentheater Halle mit drei Schau-

spieler/-innen zu inszenieren. Mit der Entscheidung, auch in der Berner Inszenierung nur die drei Hauptfiguren Faust, Mephisto und Gretchen zu besetzen, hierfür jedoch ein fünfköpfiges Ensemble zu wählen, bezieht sie sich zum einen auf ihre eigene Inszenierung, zum anderen auf Schleefs Analyse, nach der Stücke der deutschen Klassik, darunter auch Goethes *Faust,* vom Chor-Gedanken ausgehen (vgl. Schleef 1997, 7).

Im Zentrum von Claudia Bauers Probenarbeit steht die Suche nach Darstellungs- und Sprechformen, die sich von einer „psychorealistischen Darstellungsweise", wie sie selbst sagt, abgrenzen. Gemeinsam mit dem Ensemble werden zu Beginn des Probenprozesses die Theaterverfilmungen *Faust – vom Himmel durch die Welt zur Hölle* aus dem Jahr 1988 in der Regie von Dieter Dorn sowie im Vergleich dazu die Verfilmung der *Faust*-Inszenierung von Gustaf Gründgens, der ebenfalls die Rolle des Mephisto spielt, aus dem Jahr 1960 angeschaut. Die Spielweisen beider Inszenierungen werden als traditionell bzw. historisch verbucht mit der Bemerkung: „So kann man das heute nicht mehr machen." Stattdessen wird ästhetisch Bezug auf zeitgenössische Regisseure wie Nicolas Stemann oder René Pollesch genommen, zum einen in Verbindung mit den sichtbaren Textbüchern auf der Bühne (vgl. S. 131 ff.), zum anderen hinsichtlich der Trennung von Spiel und Sprache (vgl. S. 309 ff.). Dieses Zitieren von Spielweisen und Inszenierungselementen kann ebenfalls als konstitutives Moment von Interperformativität bezeichnet werden. Ebenso ist das Anschauen von Filmen oder das Hinzuziehen von Videoclips Teil des Konzepts Interperformativität.

Das Anschauen von Filmen und Videoclips dient als Inspirationsquelle, um eine bestimmte Spielweise, eine Atmosphäre oder eine bestimmte Ästhetik zu kreieren bzw. auch, um sich von einer bestimmten Darstellungsform abzugrenzen. Beispielsweise wird der Schauspielerin für die Darstellung der Figur Gretchen als Spielimpuls das Musikvideo des Liedes „Chandelier" der Sängerin Sia vorgespielt. Es zeigt ein junges tanzendes Mädchen auf der Schwelle zum Erwachsenwerden. Die Art und Weise ihres Tanzes wird später von der Schauspielerin als Inspiration zum Finden einer geeigneten Spielweise genutzt. Ebenso dient das Musikvideo des Songs „Road to Nowhere" der Band Talking Heads, der 1985 von David Byrne für das Album „Little Creatures" geschrieben wurde, als Quelle, um die Szene des *Faust-II*-Teils im Schnelldurchlauf zu entwickeln (vgl. S. 309 ff.).

Schließlich muss der eigene biografische Hintergrund der Regisseurin Claudia Bauer erwähnt werden, der ihren Regiestil, die Abgrenzung von Spielweisen oder die Suche nach bestimmten Ästhetiken ebenfalls beeinflusst. Mit der Dekonstruktion der Rolle, ihrer Zerlegung und

„Anreicherung um eigene personale Anteile“ (Kurzenberger 2011, 78) durch den bzw. die Schauspieler/-in, wie ich es in der Beschreibung der Verfahren zur Texterarbeitung darlegen werde, steht die Regisseurin Claudia Bauer in der Tradition der Berliner Volksbühne, die sie nach eigenen Aussagen in ihrer künstlerischen Entwicklung seit den 1990er Jahren stark beeinflusst hat. Gleichzeitig prägten sie, vor allem durch ihr Schauspiel- und Regiestudium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin, die Vorstellungen des Theatermanns Bertolt Brecht, dessen Erbe die Volksbühne „wie kein anderes Theater“ (ebd. 80) weitergedacht und weiterentwickelt hat. Sie selbst sieht sich jedoch vor allem in der Tradition von Tadeusz Kantor, dem polnischen Theaterregisseur, Maler, Bühnenbildner und Kunsttheoretiker (1915–1990). Im Interview formuliert sie: „Ich war immer unbewusst in der Tadeusz-Kantor-Tradition. Und als ich es dann gesehen habe, dachte ich: Ja, so ein Theater will ich machen.“ (Bauer in: Interview 4, 23)

Um sich von einer psychologisch-realistischen Spielweise abzugrenzen, nutzt Claudia Bauer in ihrer *Faust*-Produktion u. a. musikalische Ansätze der Texterarbeitung (vgl. S. 242 ff.). Konkret die Musikalisierung und Rhythmisierung einiger Texte sowie dessen musikalische Erarbeitung übernimmt der Komponist und Musiker Peer Baierlein, mit dem die Regisseurin bereits bei zahlreichen Inszenierungen zusammengearbeitet hat.[1] Peer Baierlein nutzt für die Musikalisierung der Texte verschiedene Kompositionstechniken aus der Minimal Music.

Der Begriff „Minimal Music“ ist ein Sammelbegriff für verschiedene Musikstile innerhalb der Neuen Musik, die sich ab den 1960er Jahren in den USA entwickelten. Weiterhin wird der Begriff als kompositionstechnische Kategorie gebraucht (vgl. Linke 1997, 10). Er bezieht sich auf die Ebene der Materialbeschränkung und auf die Ebene der Strukturreduzierung (vgl. ebd. 202). Charakteristisch für Kompositionen der Minimal Music ist zum einen, dass ihr musikalisches Material minimalistische Züge trägt, indem es beispielsweise aus nur einem Ton bzw. einer Tonhöhe besteht, zum anderen unterliegen musikalische Parameter einer minimalistischen Bearbeitung, indem die Kompositionen eine unveränderliche Klangfarbe, eine statische Harmonik oder eine stets gleichbleibende Rhythmik aufweisen (vgl. ebd. 13). Bezogen auf minimalistische Strukturen finden sich Kompositionstechniken wie Additions-, Subtraktions- und Substitutionsverfahren sowie Phasenverschiebungen (vgl. ebd.). In der Minimal Music ist das rhythmische Element, meist in Form einer Polyrhythmik, stark hervorgehoben, und sie arbeitet mit der Wiederholung und Aneinanderreihung musikalischer Muster. Durch die „stetige Wiederholung bei gleichzeitiger, oft unmerklicher

Veränderung" hat die Minimal Music die Wahrnehmung für ein verändertes Zeiterleben geöffnet (Roesner 2003, 107).

Namentlich erwähnt Peer Baierlein zu Beginn des Probenprozesses die Kompositionen Terry Rileys, dessen Techniken des „Tape-Loop" und „Tape-Delays" Einfluss auf die musikalische Bearbeitung des Textmaterials in der *Faust*-Produktion haben (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-06-18, 1). Die Tonbandschleifen-Technik „dient einzig der permanenten, prinzipiell unendlichen Wiederholung einer aufgenommenen Figur", die Tape-Delay-Technik zielt auf ein kanonartiges Musizieren, „ein spontanes Reagieren auf kurz zuvor gespielte Muster, das aus dem musikalischen Vordergrund unmittelbar in den Hintergrund tritt, um neue Improvisationsmuster gleichsam zu fordern" (Götte 2000, 21 f.). Beide Techniken bilden den Ausgangspunkt für das für die Minimal Music typische Prinzip der Phasenverschiebung, eine Technik, die Peer Baierlein für die Musikalisierung und Rhythmisierung einiger Texte nutzt.

3.3 Gesellschaftspolitischer und biografischer Kontext von Volker Lösch und Bernd Freytag

Eine musikalische Herangehensweise und Erarbeitung von Texten spielten im Zusammenhang mit der chorischen Textarbeit ebenfalls innerhalb des Probenprozesses zur Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel eine wichtige Rolle. Seit seiner berühmt gewordenen *Orestie*-Inszenierung am Staatsschauspiel Dresden im Jahr 2003 arbeitet Volker Lösch mit dem Chorleiter Bernd Freytag zusammen, der als Chordarsteller und Regieassistent für Einar Schleef tätig war. Lösch und Freytag entwickelten in den vergangenen Jahren eine eigene Theaterform, die zum einen durch einen starken Bezug zum jeweiligen Aufführungsort gekennzeichnet ist, zum anderen durch die Gründung von Bürgerchören die außertheatrale Wirklichkeit unmittelbar in das Bühnengeschehen integriert. Beide Theatermacher äußern in den Interviews, die ich mit ihnen führe, ihren Bezug zu Einar Schleef bzw. die große Wirkung, die seine Inszenierungen bei ihnen auslösten. Einar Schleef holte den Chor in den 1990er Jahren zurück auf die Theaterbühne. Lösch und Freytag führen nach eigenen Angaben seine Arbeit weiter bzw. kombinieren sie neu. Schleefs Art und Weise, mit Texten umzugehen, genauso wie die mangelnde Bindung von Stücken an Inhalte und politische Situationen, die Lösch in seiner Laufbahn als Schauspieler erfuhr, motivierten ihn dazu, als Regisseur zu arbeiten. Ihm ging es darum, „Folien zu schaffen, die

eine gesellschaftliche Aussage treffen können jenseits der individuellen Befindlichkeiten, die dann so über Rollen im bürgerlichen Kanon geklärt werden" (Lösch in: Interview 3, 6). Weniger eine auf Individualität zielende Figurenpsychologie interessieren ihn als mehr die gesellschaftspolitische Relevanz von Theater. Diese findet Lösch gemeinsam mit Bernd Freytag in der Arbeit mit Sprechchören.

> Für mich waren immer die sozialen Gruppen der zentrale Punkt, denen man ermöglicht, an diesen öffentlichen Orten Dinge zu verhandeln, die oft untergehen und die merkwürdigerweise gar nicht so thematisiert werden, obwohl diese sogenannten Bürger, die verschiedenen Gruppen angehören, doch zentral in dieser Stadt stehen. […] Dass das zu einer eigenständigen Theaterform geworden ist, die für mich immer noch funktioniert aufgrund der Verbindung der Profis mit den Laien und dann noch den Semiprofis dazwischen, den Schauspielschülern, das interessiert mich sehr, weil die einen profitieren eben jeweils von den anderen. Die Schauspielergruppe profitiert von den Leuten, die von außen reinkommen, weil Schauspieler sich gerne abschotten […] und die anderen profitieren natürlich total von den Profis, weil sie sehen, wie setzen die einen Satz, wie machen die das. Sie sehen vor allem auch, dass sie auch kämpfen wie Sau, dass sie arbeiten müssen. Dass es nicht so geht. Diese Vorstellung, die Laien haben von Theater – Traumberuf, sitzt da rum und trinkt Kaffee. (Lösch in: Interview 3, 7 f.)

Die chorische Theaterform definiert sich dabei, ähnlich wie bei Schleef, sowohl in der Wahl der Themen als auch über die Wahl der Mittel (vgl. dazu auch: Roesner 2003, 14). Die Musikalisierung, deren methodischen Ansatz Bernd Freytag aus der Zusammenarbeit mit Einar Schleef gewinnt und weiterentwickelt, kann über den methodischen Aspekt hinaus als eine Strategie der Politisierung verstanden werden. Analog wie die „Rhythmisierung und Sprachaufteilung des Textes an mehrere Darsteller" ein einfaches Konsumieren des Textes in Inszenierungen Einar Schleefs blockiert (vgl. Roesner 2003, 273), werden den Zuschauer/-innen auch in Inszenierungen von Volker Lösch und Bernd Freytag „keine Wahrnehmungsträgheit zugestanden" (ebd. 284). So verzahnen sich denn auch die zwei verschiedenen Arbeitsweisen von Volker Lösch und Bernd Freytag miteinander. Der primär gestisch motivierte Ansatz Löschs, auch in der chorischen Textarbeit, der geprägt ist durch Fragen wie „Was will ich sagen? Warum mach ich den Mund auf? Weshalb steh ich auf der Bühne? Welchen Text vermittle ich? Zu welchem Anlass, in

welcher Stadt …?“ (Lösch in: Interview 3, 3), steht in Kombination zur musikalischen Herangehensweise an die Texte durch Bernd Freytag. Damit geht es auch in ihrem Theater chorisch-musikalischer Prägung nicht ausschließlich um eine Belehrung der Zuschauerinnen und Zuschauer im Brecht'schen Sinne oder um eine ästhetisch-moralische Erziehung im Schiller'schen Sinne, sondern die Zuschauer/-innen bekommen „die Gelegenheit einer Wahrnehmungserfahrung, die häufig vom Gewohnten abweicht und deshalb selbst reflektiert werden kann“ (Roesner 2003, 285).

Arbeitsweisen entstehen in Abhängigkeit von Biografien, Ausbildungshintergründen und Traditionen. So tragen auch die eigene Schauspielausbildung von Volker Lösch sowie seine Erfahrung innerhalb verschiedener Engagements als Schauspieler zur Entwicklung seiner Arbeitsweise als Regisseur bei. Die als schauspielpädagogisch deklarierte Methode „von Außen nach Innen“ hat ihn beispielsweise beeinflusst.

> Ich kam dann nach Weimar ans Deutsche Nationaltheater als erster Westschauspieler. Hab mit Leander Haußmann gearbeitet, kam da in eine Situation, in der mich beeindruckt hat, wie gut die sprechen in Ostdeutschland […], dass die alle auf Abruf Texte setzen, auch erst mal oberflächlich und von Außen nach Innen arbeiten, das kam mir sehr entgegen. Also mich hat das immer sehr fasziniert – von Außen nach Innen zu arbeiten. (Lösch in: Interview 3, 3)

Lösch erwähnt hier den Begriff vom „West-Schauspieler“, der sich in den Spiel- und Arbeitsweisen, in den vermittelten Menschenbildern und Theaterbegriffen vom sogenannten „Ost-Schauspieler“ unterscheidet (vgl. Klöck 2008, 7). Klöck hinterfragt und analysiert in ihrer Publikation *Heiße West- und kalte Ost-Schauspieler?* (vgl. ebd.) dieses dichotome Stereotyp, das sich nach 1989 in den Reden über das Theater entwickelte. Auch Lösch deutet diese Vorstellung „von einem ‚heißen‘, sich einfühlenden, aus seiner Persönlichkeit heraus spielenden West-Schauspieler und einem ‚kalten‘, technisch versierten, eher über den Verstand und analytisch arbeitenden Ost-Schauspieler“ (ebd.) an. Ohne dieser Klassifizierung in Ost und West zu folgen, eröffnet sich dennoch mit dieser Unterscheidung eine Spannweite zwischen Virtuosität und Persönlichkeit, die kennzeichnend ist für die vorliegende Untersuchung und – so die These – allgemein für das zeitgenössische Theater. Wie sich zeigen wird, erfordert die Arbeitsweise von Volker Lösch und Bernd Freytag einen sehr präzisen, gestischen und virtuosen Gebrauch

von Sprache, während Claudia Bauer eine Balance zwischen Virtuosität und Persönlichkeit sucht. Hingegen steht in der Arbeit des Regisseurs Laurent Chétouane vor allem die persönliche Erfahrung der einzelnen Schauspieler/-innen bzw. Performer/-innen in der Begegnung mit einem Text, mit den Partner/-innen auf der Bühne bzw. mit den Zuschauer/-innen im Mittelpunkt. Das Sprechen wird hier zur Selbstreflexion, zur Bewusstwerdung persönlicher Denk- und Handlungsprozesse in Abhängigkeit „vom Blick des anderen" (Chétouane in: Interview 1, 3).

3.4 Philosophischer, institutioneller und biografischer Kontext von Laurent Chétouane

Es klang bereits der Bezug Chétouanes zum philosophisch und soziologisch geprägten Begriff der Kontingenz an ebenso wie die Forderung nach einer Multiperspektivität und Vielfalt von Bedeutungen im Umgang mit einem Text. Auch Heiner Müller hat sich für die Gestaltung seiner Stücke und Texte das Offenhalten von Mehrdeutigkeiten gewünscht und hatte „Schwierigkeiten mit professionellen deutschen Schauspielern, die darauf trainiert sind, einen Text auf eine Bedeutung zu reduzieren, die mögliche andere Bedeutungen zudeckt und dem Zuschauer die Freiheit der Wahl nimmt" (Müller 2003, 331). Chétouane äußert im Interview, das ich mit ihm führte, seine Vorliebe für Autoren wie Heiner Müller (vgl. Interview 1, 13), die seinen Umgang mit der deutschen Sprache beeinflusst haben. Dieser ist geprägt von der Suche nach dem Zwischenraum zwischen den Wörtern. Er spielt, ähnlich wie Müller in seinen Texten, mit der Verbindung einzelner Wörter zueinander und eröffnet somit einen vielstimmigen Bedeutungsraum. Der besondere Umgang Chétouanes mit Sprache ist zudem durch seinen Blick speziell auf die deutsche Sprache als Franzose, d. h. als nichtdeutscher Muttersprachler beeinflusst. Seine Ausbildung erhielt Chétouane, nachdem er zunächst ein Ingenieurstudium in Frankreich absolviert hat, durch das Studium der Theaterwissenschaft an der Sorbonne in Paris sowie durch das Studium der Theaterregie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Der institutionelle Ausbildungskontext als interperformativer Bezugspunkt wirkt sich auf die Arbeitsweisen, Inszenierungsästhetiken sowie Spiel- und Sprechpraktiken von Regisseur/-innen und Schauspieler/-innen aus und nimmt zumindest von dort ihren Ausgangspunkt.

Die Tätigkeit des Sprechens versteht Chétouane als Handlung. „Jedes Wort, das man sagt, hat letztendlich eine Konsequenz." (Ché-

touane in: Interview 1, 8) Er bezieht sich im Interview mit diesem Satz auf Brecht, der die Sprache als „Werkzeug des Handelns“ auffasst (vgl. Brecht 1967, 459), ebenso auf die Performativitätstheorien, die im Grunde auf den Sprechaktbegriff von Austin zurückgreifen. Dieser Handlungsaspekt des Sprechens ist dem aus der Theatertheorie und -praxis Bertolt Brechts hervorgegangenen Prinzip des gestischen Sprechens und Performativitätstheorien gemein. Jedoch grenzt sich Chétouane vom Prinzip des gestischen Sprechens ab, weil ihm hier „die Gestaltung“ zu groß ist (vgl. Chétouane in: Interview 1, 7). Im gestischen Sprechen werden die inneren Einstellungen eines Sprechers hör- und sichtbar. Sowohl in den körperlichen Gesten als auch in der Sprechweise äußern sich Handlungsintentionen (vgl. Ritter 2004, 193). Diese Haltungen werden im Arbeitsprinzip von Chétouane nicht vordefiniert, sondern entstehen erst im Nachklang des Sprechens. Chétouane bezieht sich in diesem Zusammenhang, wie bereits beschrieben, auf den französischen Philosophen Michel Foucault.

> Ich zitiere Foucault, weil Foucault sagt: Es ist nicht das Subjekt, das spricht, sondern die Sprache selbst. Das ist der interessanteste Punkt, finde ich. […] In uns ist die Sprache, die spricht. Nicht wir. Und das finde ich wichtig für meine Arbeit. (Chétouane in: Interview 1, 7)

Eine persönliche Haltung entfaltet sich dabei erst im Verhältnis zum Text bzw. zur Sprache, die im Moment des Sprechens in den Raum gestellt wird (vgl. ebd. 8). „Darum geht’s mir. Also, während ich probe, weiß ich davor nicht, wie so ein Sonett zu klingen hat.“ (ebd.) Dieses performative Verständnis von Theater ist geprägt durch Chétouanes Interesse am zeitgenössischen Tanz und durch seine Erfahrungen als Choreograf. So fließen viele körperliche Praktiken und Übungen zur Öffnung der Wahrnehmung innerhalb des Studierendenworkshops ein, die auf die Arbeit mit verschiedenen Tanzensembles zurückgehen. Zudem bezieht sich Chétouane während der Proben auch immer wieder rückblickend auf vergangene eigene Produktionen, indem er bestimmte Beispiele beschreibt und Vergleiche zieht (vgl. S. 107 ff.). Auch dieser Bezug zur eigenen Theaterästhetik zählt zum Aspekt der Interperformativität.

Außerdem stützt sich Chétouane während des Probenprozesses immer wieder auf den Sprachphilosophen Jacques Derrida, der nicht die Repräsentationsfunktion von Sprache, sondern „deren generatives Potential“ (vgl. Schuster 2013, 25) betont. Derrida geht davon aus, dass die Sprache immer von außen „souffliert“ ist, sie besitzt immer Zitat-

charakter. Er wendet sich damit gegen die Sprechakttheorie von Austin, d. h., der Zitatcharakter ist für Derrida nicht eine Sonderform des „parasitären Gebrauchs von Sprache“, wie Austin ihn dem Theater zugeschrieben hat, sondern die theatrale Anordnung ist die Grundbestimmung überhaupt jeder Sprache (vgl. S. 30 ff.).

Laut Derrida gibt es in der Rede niemals eine ursprüngliche, einfache Präsenz von Bedeutung, vielmehr eine Differenz, also „ein dynamisches Geschehen, das unentwegt neue Differenzen produziert und so einen unabschließbaren Verweisungszusammenhang schafft“ (Schuster 2013, 26). Dieses Spiel der Differenzen wird in einem Repräsentationstheater still gelegt. Es bemüht sich um einen annähernd bestimmbaren Sinnhorizont, „vor dem jedes Wort und allgemeiner jedes auf der Szene erscheinende Element als Träger einer Bedeutung lesbar wird“ (ebd.). Wie Schuster schreibt, ist die Frage nach der Eindeutigkeit des Sinns entscheidend für ein Theater, das mit der Repräsentationsfunktion der Szene brechen möchte:

> Wenn die Aufführung etwas wesentlich anderes sein soll als die vergegenwärtigende Darstellung eines Sinngehalts, den der Zuschauer als passiver Empfänger konsumieren und als „Botschaft“ mit nach Hause nehmen kann, muss sie die Stabilisierung eines allgemeinen Verstehenshorizontes verhindern. Stattdessen kann sie das der Sprache zugrunde liegende Spiel der Differenzen exponieren und der vor jedem Erscheinen liegenden *différance* die Produktion des Sinns überlassen. Ein solcher Sinn tritt nicht mehr von außen an die Szene heran, um diese zu rahmen, sondern er entsteht aus der Szene selbst heraus. Er geht dem Sprechen nicht voraus, sondern entsteht erst in dessen Vollzug und bleibt dabei notwendig offen. Dem Sprecher kommt dann nicht mehr die Rolle des Bedeutungsgebers zu, der einen vermeintlichen Sinn des Textes vergegenwärtigt. Vielmehr entsteht dieser Text als dynamisches Geschehen erst im Vollzug seines Gesprochen-Werdens in der Aufführung. Das Sprechen nimmt dabei eine vorhandene Spur auf und lässt sich von deren Bewegung leiten. (Schuster 2013, 27)

Wie Chétouane auf dieses Verständnis von Sprache zurückgreift und wie er einen eindeutigen Verstehenshorizont destabilisiert, sollen die folgenden Reflexionen seines performativen Umgangs mit Texten zeigen. Insbesondere die Aspekte des „Nicht-Wissens“ sowie die Methode des „Wort-für-Wort-Sprechens“ werden von Chétouane für das Erzeugen einer semantischen Offenheit genutzt.

3.5 Fazit: Analyse von Arbeitsweisen und Erscheinungsformen vor dem Hintergrund ihrer Interperformativität

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die Regisseur/-innen, deren Arbeit in dieser Studie untersucht wird, zum Teil auch indirekt, auf Denkansätze, Ästhetiken, Theatertheoretiker und -praktiker des 20. und 21. Jahrhunderts beziehen, die das Theater revolutioniert haben und Theaterentwürfe jenseits von Einfühlung und Psychologie entwickelten. Neben den genannten Namen wie Bertolt Brecht, Einar Schleef, Tadeusz Kantor, Jacques Derrida oder Heiner Müller lassen sich auch Bezüge zu Antonin Artaud herstellen, dessen Schriften vor allem für die Entwicklung der Performancekunst sowie für die Performativitätstheorien des Theaters von Bedeutung waren. So greifen vorrangig Laurent Chétouane und Claudia Bauer Artauds Vision des „Poetischen" als das „Nicht-Realisierbare" (vgl. Ritter 1999, 277) auf, indem sie durch bestimmte Verfahren, wie beispielsweise die Trennung von Spiel und Sprache oder das Nichtausagieren von Vorgängen, ein Potential an „Poesie" freisetzen, in der es nicht um ein Abbilden von Realität geht, sondern eher um „Bilder des Denkens" (Artaud 1979, 91).

> Wir glauben, mit einem Wort, daß in dem, was man Poesie nennt, lebendige Kräfte stecken und daß das Bild eines unter entsprechenden Theaterbedingungen vorgeführten Verbrechens für den Geist etwas unendlich viel Scheußlicheres ist als dasselbe Verbrechen, wenn es zur Ausführung kommt. (ebd. 90)

Artaud fordert ein Schauspiel, „das sich nicht davor fürchtet, so weit zu gehen, wie es für die Erforschung unserer nervlichen Sensibilität erforderlich ist, mit Rhythmen, Tönen, Wörtern, Resonanzen und Singsang [...]" (ebd. 92). Mit dieser Vorstellung von einem „Theater der Grausamkeit" steht er konträr zu Brechts Entwurf des „epischen Theaters", das mit dem „Verfremdungseffekt" eher an die rationalen Kräfte der Zuschauer/-innen appelliert, wohingegen es Artaud darum geht, „durch physischen Schock eine magische Wirkung zu erzielen und den Menschen ein neues Verhältnis zum anderen, zur Natur, zu den Dingen zu öffnen" (Barrault 1979, 2).

Es kann an dieser Stelle nicht um eine Darlegung von Artauds Ideen gehen, hierfür sei auf seine Schriften, insbesondere die Publikation *Das Theater und sein Double* (vgl. Artaud 1979) verwiesen. Betont werden soll jedoch, dass eine Auseinandersetzung mit derartigen Schriften in der Schauspielausbildung sowie in der Sprechwissenschaft und Sprech-

erziehung, die angehende Sprecherzieher/-innen an Schauspielschulen ausbildet, interessant ist, um die Tendenzen des zeitgenössischen Theaters zu verstehen und einordnen zu können. Auch die Schauspielausbildung und Sprecherziehung von Schauspielstudierenden sollten die interperformativen Bezüge des zeitgenössischen Theaters berücksichtigen und normative Vorstellungen hinsichtlich methodischer Erarbeitungsansätze, hinsichtlich von Spiel- und Sprechweisen immer in Bezug zu institutionellen, historischen, gegenwärtigen, sozialen, gesellschaftspolitischen und ästhetischen Kontexten setzen.

Die Betrachtung interperformativer Bezüge von Regieteams, Schauspieler/-innen, Performer/-innen oder Sprechkünstler/-innen bringt Erkenntnisse hinsichtlich der Entstehung ästhetischer Formen, von Inszenierungselementen sowie von konzeptionellen und künstlerischen Setzungen und Entscheidungen hervor. Das Konzept der Interperformativität, das Meyer-Kalkus für die Analyse literarischer Vortragskunst nutzt, vornehmlich von (Autoren-)Lesungen und Rezitationen (vgl. Meyer-Kalkus 2017, 7 ff.), soll hier für die Analyse von Probenprozessen und Arbeitsweisen erweitert werden. Außerdem kann es auch für die Aufführungsanalyse neue Impulse setzen. Die Betrachtung von Arbeitsweisen und Erscheinungsformen vor dem Hintergrund überlieferter Traditionen ebenso wie im Kontext parallel existierender gegenwärtiger Herangehensweisen und Ästhetiken, auf die sich Künstler/-innen beziehen, folgt dabei nicht primär einem normativen Ansatz, sondern schafft ein Verständnis für bestimmte Erarbeitungsprozesse und Erscheinungsformen und deren Einordnung.

Für die Analyse von Probenprozessen, Arbeitsweisen und Erscheinungsformen gilt es, biografische, soziopolitische, institutionen- und mediengeschichtliche Hintergründe (vgl. ebd. 8) sowie Bezüge zu anderen Künsten bzw. ästhetischen Kontexten zu erforschen, welche die Arbeitsweise der Künstler/-innen prägen. Produktionsspezifisch kann methodisch das Zitieren von Spiel- und Sprechweisen oder von Inszenierungselementen ebenso wie die Bezugnahme auf Filme, Videoclips oder auditive Aufnahmen zu Arbeitsansätzen gezählt werden, die sich „interperformativer Allusionen“ (ebd.) bedienen.

Dies erinnert an methodische Schritte der Texterarbeitung innerhalb der „präkommunikativen Phase“ wie literaturwissenschaftliche Analysen zu Autor/-in, Werk und zum Entstehungskontext des Textes sowie das Anhören historischer und zeitgenössischer Schallaufnahmen, um ein vertieftes Verständnis des Textes zu erlangen und Inspirationen für dessen sprechkünstlerische Gestaltung zu bekommen. Jedoch liegt der Fokus interperformativer Allusionen nicht wie hier auf einer Werkzen-

triertheit, sondern auf den performativen Möglichkeiten der Transformationsform, d. h. auf dem *Wie,* auf der Art und Weise der Gestaltungsform von Texten bzw. Werken.

Es werden nun im Folgenden verschiedene Ansätze der Texterarbeitung beschrieben, die innerhalb der drei von mir untersuchten Probenprozesse beobachtet wurden. Zuerst werden Ansätze der Textarbeit beleuchtet, die Bedeutungen offen lassen sowie eindeutige Lesarten und Interpretationen vermeiden möchten. Hiermit stehen Darstellungs- und Sprechformen im Zusammenhang, die auf der Basis von Nicht-Wissen und Unvorhersehbarkeit entstehen. Anschließend werden Ansätze der Texterarbeitung beschrieben, die vielstimmige Formen des Spielens und Sprechens hervorbringen. Hierzu zählen zum einen Musikalisierungsprozesse, die im Zusammenhang mit der chorischen Textarbeit bzw. mit der musikalischen Arbeit am Text stehen, zum anderen Monologisierungsprozesse, aus denen ein intervokales Sprechen hervorgeht. Schließlich werden Synchronisationsprozesse beschrieben, die mit einer Trennung von Spiel und Sprache, von Körper und Stimme einhergehen und mit dem Einsatz von Audio- und Videotechnik arbeiten. All diese Ansätze sollen als performative Verfahren der Textarbeit markiert werden, die nicht wirklichkeitsabbildend, sondern wirklichkeitskonstituierend wirken.

4 Sprechen auf der Basis von Nicht-Wissen: methodische Aspekte der Textarbeit im Probenprozess von Laurent Chétouane

4.1 Grundannahmen

Chétouanes Arbeiten sind dadurch gekennzeichnet, dass sie sich nicht auf eindeutige Bedeutungen oder Interpretationen festlegen lassen. Ihn interessiert vielmehr die Frage, wie man Pluralität erzeugen kann und wie Schauspielerinnen und Schauspieler „jeden Abend im Jetzt neu entstehen lassen“ können (Chétouane in: Internetquelle 3, 2015).

> Wir gehen dabei soweit, dass nicht festgelegt ist, wer wann welchen Text spricht. Der Text ist komplett offen, ebenso wie die Spieler sich den Text greifen. Das verlangt von ihnen ein unglaubliches Mithören, eine große Aufmerksamkeit. […] Man muss auf das, was der Kollege zuvor gezeigt hat, wirklich eingehen, man kann es nicht einfach ignorieren und das Eigene dagegenstellen. Ich finde das auch politisch betrachtet ungeheuer interessant. Denn es stellt die Frage, wie geht man mit dem Fremden um, […] mit unbekannten Parametern, auf die

> man im Jetzt reagiert […]. Man weiß nicht, wo man in einer Minute sein wird, denn man hat die Parameter nicht in der Hand. Diese Laborsituation finde ich interessant zu untersuchen. (ebd.)

Die schönsten Momente im Theater sind laut Chétouane diejenigen, in denen der Schauspieler bzw. die Schauspielerin den Text vergisst. Hier eröffnet sich ein spannender Moment: Was passiert jetzt? Es entsteht wirkliche Präsenz. Für Chétouane stellt der Umstand des „Nichtwissens" nicht ein Problem dar, das auf der Bühne gelöst werden muss, sondern eine Grundhaltung, einen Grundzustand des Schauspielers bzw. der Schauspielerin, aus dem heraus etwas Neues entsteht. Laut seinen eigenen Aussagen mag er es nicht,

> wenn etwas festgelegt ist, wenn etwas in eine Richtung gedeutet wird oder eine feste Interpretation hat. Ich bevorzuge die Polyphonie oder die gleichzeitige Vielfalt von Inhalten. Und so ist es auch bei der Dichtung. Bei der Dichtung öffnet sich der Inhalt bei jedem Akt des Lesens neu. Man kann ein Gedicht niemals auf eine einzelne Interpretation reduzieren. Die Dichtung entzieht sich sogar der festen Interpretation. Um berührt zu werden, um einen Inhalt darin zu finden, muss man es immer wieder lesen. Und jedes Mal entsteht etwas Neues. So wie bei einer guten Partitur in der Musik. Mir ist es sehr wichtig, in dieser Hinsicht nicht festgelegt zu sein. (Chétouane in: Internetquelle 3, 2015)

Nicht die Situations- und Figurenanalyse eines Textes und ebenso wenig eine literaturwissenschaftliche Analyse stehen am Beginn der Probenarbeit des Regisseurs Laurent Chétouane, sondern der Aspekt des Nicht-Wissens. Chétouane liegt es fern, sich einem Text theoretisch zu nähern, das sei eher die Aufgabe von Dramaturg/-innen, nicht die von Performer/-innen. Er geht vom Text selbst und der Persönlichkeit der Performer/-innen aus. Was macht der Text mit ihnen? Was berührt der Text in ihnen persönlich? Welche Gedanken und Emotionen entstehen durch das Sprechen des Textes? Was löst der Text im Sprecher bzw. in der Sprecherin vor einem Publikum aus? Das sind die Fragen, die Chétouane mehr interessieren als der theoretische Hintergrund über den Text und seine Entstehungsgeschichte.

> Wo ist deine Subjektivität darin, während du diese Texte liest? Wo bist du berührt […], betroffen, sprachlos gemacht? Gerade nicht mit Wissen und tausend Sachen draufgebracht. Still. Stumm gemacht.

> Das ist [es], was ich interessant finde, und dann zu fragen, was ist mit mir jetzt. (Chétouane in: LCH_Aufnahme 6, 00:23:00)

Letztlich geht es, so Chétouane, auf der Bühne um das Sichtbarwerden eines Menschen, „wo er gerade ist, mit sich", es geht um „Präsenz" bzw. „Transparenz", um „Porosität", um „Durchlässigkeit" (vgl. ebd. 00:37:31 bis 00:39:58). Dabei identifiziert sich eine/e Sprecher/-in bzw. Performer/-in jedoch nicht, wie man vermuten könnte, mit dem Text, sondern stellt zunächst ein distanziertes Verhältnis zum Text her. Auch identifiziert er oder sie sich nicht mit einer Figur, diese entsteht, wie bereits beschrieben, allenfalls aus der Verräumlichung des Textes „als Nebenprodukt" (vgl. Internetquelle 2, 2008, 00:03:51).

> Es gibt eine Art zu sprechen, wo der Text einen Raum bekommt und wenn das erwischt ist, wenn wir das gefunden haben, dass der Rhythmus des Textes oder der Klang des Textes im Raum ist, entsteht der Körper, er kommt mit plötzlich. (Chétouane in: Internetquelle 2, 2008, 00:01:38)

Diese „Art zu sprechen" funktioniert vor allem über das Nachhören dessen, was ein Sprecher bzw. eine Sprecherin mit den Worten eines fremden Textes sagt. „Du sprichst den Text und dadurch, dass du hörst, was du sagst, macht der Text etwas mit dir und du verstehst den Text, nachdem du gesprochen hast." (Chétouane in: Internetquelle 2, 2008, 00:02:09) Das Sprechen wird zu einem Erkenntnisprozess, wobei „man erst weiß, was man sagt, nachdem man es gesagt hat" (Chétouane in: LCH_Aufnahme 6, 00:31:30).

> Ich glaube, wenn man diese Distanz arbeitet, wenn man diese Distanz öffnet, aktiviert man natürlich viel mehr das Unbekannte in einem, das Unbewusste […]. Also es öffnet auf jeden Fall Prozesse. (ebd. 00:33:17)

Dieser Erkenntnisprozess, mit dem das Sprechen hier einhergehen soll, gleicht laut Chétouane dem Prozess von Autor/-innen beim Schreiben. In Shakespeares Sonetten wird dieser Prozess des Erkennens und Begreifens durch Schreiben thematisiert und ist gleichzeitig inhaltlich gekoppelt an eine Sprachskepsis, die Chétouane aufgreift.

> Alles, was du sagst […], die Inhalte, […] die du aussprichst, werden nie bedecken können, werden nie wirklich treffen können, was du

> suchst. Dadurch bist du in einem suchenden Prozess. Und akzeptierst, dass du letztendlich etwas nie wissen wirst. […] Das ist auch das Los der Sprache. Die Sprache trifft nie, was man sagen will. […] Das Begehren ist nie zu benennen. (ebd. 00:27:04)

Im Sprechen der Sonette geht es laut Chétouane nun darum, zu spüren, wie diese Differenz entsteht, „die da immer ist zwischen dem, was ihr sagt, und [dem], was ihr eigentlich sagen wollt" (ebd. 00:31:30). In diesem Zusammenhang erfüllt die Pause eine wichtige Funktion. In ihr entstehen Räume, die in der Sprache nicht möglich sind, aber ausgelöst werden durch das gesprochene Wort. In der Pause kann das Gemeinte spürbar werden. Hier eröffnet sich ein Zwischenraum, innerhalb dessen es zu Emotionen, Reflexionen, Erfahrungen oder Erkenntnissen aller im Raum Anwesenden kommen kann. Chétouane geht dabei mehr vom Hören als vom Denken aus, von einer Offenheit in der Wahrnehmung und im Handeln der Performer/-innen, die nicht auf deren Vorwissen, auf Sicherheit und Beherrschung basiert, sondern durch Nicht-Wissen geprägt ist. Im Zentrum steht dabei die Entdeckung der eigenen Subjektivität.

> Dieses Im-Moment-Sein, das ist eigentlich: Merken, was in einem raus will. In dem Moment, aus dem, was da herum passiert. Du entdeckst deine Subjektivität als Reaktion auf Impuls[e] von außen. (Chétouane in: Interview 1, 19)

Allerdings geht es nicht um die subjektive Sichtweise des Sprechers oder der Sprecherin auf einen bestimmten Text, um deren Interpretationsansatz oder Haltung dazu, sondern um den Moment der subjektiven Erfahrung. Indem ein/e Performer/-in dem eigenen Sprechen nachhört, löst das Wort eine Empfindung oder Reaktion aus.

Textarbeit, hervorgebracht auf der Basis von Nicht-Wissen, steht also im Zusammenhang mit dem Aspekt des Nachhörens. Es wird nicht vorgedacht, es wird nachgehört sowie reflektiert über das Gesagte bzw. Gehörte, und das im Moment des Beobachtetwerdens durch die Zuschauer/-innen. Oftmals wird diese Reflexionsebene von Schauspielerinnen und Schauspielern während des Spielens und Sprechens ausgeschaltet. Chétouane fordert jedoch von ihnen, jedes Wort zu hören, das sie sprechen. Nur so kommt seiner Ansicht nach die Ebene des Bewusstseins zum Spiel hinzu. Dabei betont Chétouane den Unterschied zwischen Reflexion und Kontrolle. Zu reflektieren heißt, Prozesse wahrzunehmen, diese aber zuzulassen und nicht zu unterbinden oder zu

bewerten. Die Fähigkeit hierzu trainiert Chétouane durch Übungen, welche die Wahrnehmung der Studierenden öffnen. Die nachfolgenden Ausführungen zeigen Techniken und methodische Ansätze auf, mit denen der Regisseur arbeitet, die eine Offenheit auf verschiedenen Ebenen herbeiführen: eine Offenheit der Wahrnehmung, eine Durchlässigkeit des Körpers, eine Offenheit von Entscheidungen, eine Offenheit von Bedeutungen und Erfahrungen, eine Offenheit des Raums und der Situation, eine Offenheit hinsichtlich des Hörerbezugs. Die Kategorie der Offenheit und Durchlässigkeit ist ein fundamentaler Bestandteil jeder Schauspielausbildung. In der Probenarbeit von Laurent Chétouane wird sie jedoch auf besondere Weise zu einer Gelingensbedingung.

4.2 Körperpräsenz und Raumspannung: Übungen zur Öffnung der Wahrnehmung

Die Körperarbeit ist zentraler Bestandteil der Arbeitsweise von Laurent Chétouane. Am Beginn jeder Probe werden Übungen zur Öffnung der Wahrnehmung der Studierenden sowie zur Verräumlichung ihrer Körper durchgeführt. Einige davon sollen im Folgenden anhand von Auszügen aus den Probenprotokollen beschrieben werden.

4.2.1 Linien: die Verräumlichung des Körpers

> Die zweite morgendliche Probe beginnt mit einem Körpertraining. Es wird an Grundprinzipien des Stehens und der Präsenz gearbeitet. Das Gewicht des Körpers soll auf beide Beine, auf beide Füße gelagert sein. Die Studierenden sind dazu angehalten, sich eine vertikale Linie am Boden zwischen ihren Beinen vorzustellen. Wenn sie ihre Linie übertreten, weil sie beispielsweise zu einem Partner treten, spüren sie, dass ihre Spannung immer noch bei ihrer Linie ist. Die Wahrnehmung wird somit auf den hinteren Raum geöffnet. […] Die Linie am Boden soll stets wahrgenommen werden, auch wenn sie sich bewegen. Es finden viele Wahrnehmungsübungen statt, beispielsweise werden die Studierenden dazu aufgefordert, durch den Mund zu atmen, nicht durch die Nase, da körperliche Prozesse somit besser gespürt werden können. Außerdem wird dem Raum durch die Mundatmung mehr Luft gegeben, der Raum atmet durch die Studierenden. „Atmet ein bisschen mehr durch den Mund, dass ihr dem Raum Luft gebt. Der Raum atmet durch euch“, so Chétouane. Den Brustkorb sollen sie lieber etwas einsinken lassen als überstrecken, damit sie die Verbindung zum Bauch (Zentrum) spü-

> ren können. Auch sollen sie sich nicht zu stark bewegen, sondern lieber die innere Bewegung spüren. „Sonst lenkt ihr die Spannung weg.“ Es wird viel über Blicke gearbeitet. Die Studierenden sollen sich gegenseitig konkret anschauen und nach außen, auch zum Zuschauer blicken. Verbindungen zum Raum, zu den Partnern, zum Zuschauer werden hauptsächlich über die imaginären Linien, über den konkreten Blick und über den Atem hergestellt. (Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-08, 7 f.)

Die Arbeit mit imaginären Linien bietet den Studierenden die Hilfestellung, eine eigene Raumdefinition zu entwickeln und sich mit den anderen Bühnenpartner/-innen räumlich ins Verhältnis zu setzen.

> Dadurch, dass die eigene Bewegung ausgehend von etwas Anderem, Äußerem erzeugt wird, verändert sich das eigene Verhältnis zum Raum. Versuche ich, mir eine Linie zwischen meinen Füßen vorzustellen, über diese zu springen, und von der erreichten Seite der Linie auf ihre andere Seite zu blicken, so setze ich mich in Relation zum Raum und setze nicht den Raum als etwas, das mich als seinen Mittelpunkt, als Zentrum meiner Wahrnehmung umgibt, in Relation zu mir. (Müller-Schöll/Otto 2015, 20)

Wie bereits beschrieben, wird der Raum in Chétouanes relationalem Raumverständnis nicht als etwas bereits Bestehendes aufgefasst, sondern konstituiert sich durch die Körper der Darsteller/-innen, ihre Bewegungen und sprachlichen Äußerungen. Dabei geht es Chétouane darum, einen Raum der Offenheit, der Transparenz und des Miteinanders zu schaffen, der im Kontinuum des Realen verbleibt. Das heißt, es wird nichts dargestellt oder gestaltet, auch gibt es keine Requisiten oder „Objekte“ (vgl. Neuber 2013b, 210), die den Raum symbolisieren. Der Raum entsteht aus den Bewegungen und dem Sprechen der Schauspieler/-innen und wird in der Fantasie der Zuschauer/-innen lebendig. „Im Erscheinen der Körper werden diese zu dem Ort, aus dem sich der Raum als Szene konstituiert.“ (Schuster 2013, 36). Bewegungen und Gänge gelten nicht der Illustration einer Handlung, eher vermessen, kartografieren sie den Raum (vgl. Müller-Schöll/Otto 2015, 12). Dies zeichnet den Ansatz Chétouanes als performativen aus. Die Schauspieler/-innen füllen den Raum nicht, sondern sie konstituieren bzw. artikulieren ihn, indem sie sich „verräumlichen“. Das heißt, über die konkrete Kontaktaufnahme mit dem Boden, über die Imagination von Linien, über die Öffnung ihrer Wahrnehmung in alle Richtungen verbinden sich ihre Körper mit dem

Raum. Chétouane bezieht sich mit dieser relationalen Raumvorstellung auf Jean-Luc Nancy, der schreibt: „Wenn die Körper nicht im Raum sind, sondern der Raum in den Körpern, dann ist er Aufspannung, Spannung des Ortes." (Nancy 2007, 28 f.; zit. nach: Schuster 2013, 247, Fußnote 84)

Aus diesem Zitat lässt sich ableiten, was Chétouane unter dem Begriff der „Raumspannung" versteht, den er immer wieder gebraucht und die es in jeder Probe zunächst aufzubauen gilt.

> Sich ins Verhältnis setzen zum Raum, zu den anderen, zu den Zuschauern. Wahrnehmen: Wie fühle ich mich? Ist mein Blick gerade eher noch nach innen gerichtet oder will ich mit den anderen spielen? Die diagonale Verbindung im Körper spüren, beispielsweise die diagonale Linie zwischen der linken Schulter und dem rechten Beckenknochen, der Hüfte. Chétouane spricht immer wieder die Öffnung der Wahrnehmung in den Raum an. Wenn ein Akteur mit seinen Augen einen Partner anschaut, dann öffnet sich sein Blick trotzdem auch zu den Seiten. Er nimmt immer den ganzen Raum wahr und meint nicht nur einen Partner. (Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-23, 52)

Die Öffnung der Wahrnehmung und des Körpers in alle Richtungen des Raums erzeugt eine große körperliche Präsenz. Diese „Verräumlichung", d. h. die Verbindung der Körper zum Raum, impliziert ebenfalls die Verbindung der Spieler/-innen untereinander sowie die Verbindung zu den Zuschauer/-innen.

> Spürt die anderen in euch. Öffnet eure Seiten. Habt ihr einen Boden, auf dem ihr sein könnt? Nehmt die Stille wahr, werdet aber nicht geräuschlos. Stellt euch zu zweit gegenüber und schaut, ob es zwischen euch eine Wand gibt. Denkt dabei an die Linie zwischen den Beinen, die zum anderen läuft. (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-11-01, 65)

Aus dieser Verräumlichung und Präsenz der Körper entsteht eine Raumspannung, die zu einer Grundbedingung für Chétouanes Theater wird. Er lässt den Studierenden sehr viel Zeit, um die Körperpräsenz und Raumspannung herzustellen. Erst wenn dies erreicht ist, kann das Sprechen hinzukommen. Das steht im Gegensatz zu den von mir beschriebenen Musikalisierungs- und Rhythmisierungsprozessen (vgl. S. 242 ff.). Hier müssen die Sprecheinsätze auf den Punkt kommen, sie fügen sich ein in eine Komposition bzw. Partitur.

4.2.2 Marionettenübung: Präsenz der Gelassenheit

Eine Übung, durch die Chétouane die Studierenden in eine bestimmte Präsenz und Raumspannung bringen möchte, aus der heraus „sie nichts tun müssen" (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-08, 8), ist die sogenannte Marionettenübung. Der Regisseur benutzt diesen Begriff nicht, mir ist die Übung in ähnlicher Form jedoch unter diesem Namen bekannt, weshalb sie hier so benannt werden soll. Ziel ist es, dass die Studierenden durch diese Übung in einen Zustand der Offenheit und minimalsten Körperspannung, man kann sagen: in eine „Präsenz der Gelassenheit", gelangen.

> Die Übung findet zu zweit statt. Es geht darum, muskuläre (An-)Spannungen in verschiedenen Körperteilen (v. a. Arme und Beine) loszulassen. Zunächst wird im Stehen gearbeitet. Ein Partner (A) ergreift den Arm des anderen Partners (B). Dieser soll die Muskeln in seinem Arm loslassen und das Gewicht des Armes komplett an den Partner abgeben. A bewegt nun den Arm von B, beschäftigt sich mit seinem Arm, bewegt den Arm so, dass diese Bewegung durch den gesamten Körper des Partners fließen kann. Damit B das Gewicht seines Armes wirklich abgeben kann, braucht er das volle Vertrauen zu seinem Partner. Dieser muss das Gewicht des anderen in seinem eigenen Körper spüren. Beide Partner kommen in einen intensiven körperlichen Austausch miteinander. Dabei gilt es, wach zu bleiben, stets wahrzunehmen, was der andere jeweils tut. B nimmt wahr, wie sein Arm von außen bewegt wird. Dies verleiht ihm eine körperliche Grundspannung, die nicht zu einer Unterspannung führt, sondern zu einer Offenheit. Das Ziel ist, dass B am Ende der Übung seinen Arm mit der geringstmöglichen Spannung selbst halten kann. Es geht in dieser Übung ebenfalls um ein sich gegenseitiges Kennenlernen. Die Paarkonstellationen wechseln aus diesem Grund. Die Beschäftigung zweier Partner mit den Beinen findet im Liegen statt. A bewegt die Beine des untenliegenden B, der versucht das Gewicht seiner Beine loszulassen. Auch hierbei ist es wichtig, dass beide Partner mit ihrer Aufmerksamkeit beieinander sind und in einen Austausch miteinander kommen. Beide sollen wahrnehmen, was in ihnen entsteht, auch was sie zensieren. Zwischendurch wird immer wieder gewechselt. Am Ende der Übung bleiben die Liegenden am Boden, stellen sich vor, in den Boden zu fallen, und spüren das Gewicht ihres Körpers gegen den Boden. Anschließend stehen sie mit der minimalsten Kraft auf, stets das Gewicht des Körpers dabei spürend. Es soll dabei nicht gedacht, sondern nur aus dem Körper

> heraus wahrgenommen werden. Im Stand nehmen sie beide Körperseiten wahr, bewegen sich mit der minimalsten körperlichen Anstrengung bzw. muskulären Spannung durch den Raum, immer den Boden unter den Füßen und das Gewicht des Körpers spürend. Chétouane macht Anmerkungen wie: „Es gibt keinen Zeitdruck", „Spürt eure Präsenz im Hier und Jetzt", „Akzeptiert, nichts zu tun, nichts tun zu müssen". Sie erreichen durch diese Übung eine körperliche Offenheit und Intensität, aber auch Freiheit im Kopf, die sie, so Chétouane, für die Bühne nutzen können. (Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-08, 8)

Das Stehen und Sich-Bewegen mit der minimalsten Anstrengung verlangt eine hohe Konzentration von den Studierenden. Interessant dabei ist, dass sie sich nicht durch eine imaginäre Situation in diesen Spannungszustand bringen, sondern durch die konkrete materielle Arbeit mit dem Körper des Partners oder der Partnerin. Dabei wird die Fähigkeit des Loslassens trainiert ebenso wie das Vertrauen, sich vom Partner oder der Partnerin bzw. von einer im Raum entstehenden Spannung leiten zu lassen.

Im Anschluss der Übung findet ein Gespräch über das Erlebte statt. Viele Studierende beschreiben den besonderen Moment, wenn „die Maske abfällt" und sie sich dadurch persönlich öffnen. Die Übung greift das Prinzip von Chétouanes Arbeitsweise insofern auf, als dass sie den Studierenden ermöglicht, sich von Gestaltungsplänen, Absichten und Zielen vor oder während einer Performance zu befreien, noch nicht wissend, was passieren, was entstehen wird. Nicht die Verwandlungsfähigkeit in eine Figur soll hier trainiert werden, sondern die Fähigkeit, körperliche Präsenz im Hier und Jetzt entstehen zu lassen. In diesen Zustand der körperlichen Präsenz die Textebene zu bringen, stellt laut Chétouane eine Schwierigkeit dar: Der Kopf muss frei bleiben, was bedeutet, das Sprechen nicht im Sinne eines Vordenkens zu planen, sondern die Worte so zu sprechen, dass sie im Sprechenden etwas auslösen, erst *nachdem* sie gesprochen wurden. „Ihr müsst nichts tun. Erst wenn ich diese Freiheit habe, nichts zu tun, kann ich darüber nachdenken, was ich tun will." (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-08, 9)

4.2.3 Reflektieren statt Kontrollieren: das Geblicktwerden durch die Zuschauenden

> Es findet Körperarbeit im Raum statt, Übungen zur Verbindung von Bauch, Armen, Raum, Partner und Wachheit. Es wird die Übungsaufgabe gestellt, einen Partner mit einer öffnenden Geste einzuladen. Das kann beispielsweise über das Öffnen der Arme geschehen. Die

> Gruppe bewegt sich dabei durch den Raum. Die geöffneten Arme der Anderen dürfen bewegt werden, man selbst lässt sich durch die Arme der Anderen bewegen. Es entsteht eine Gleichzeitigkeit von Aktivität und Passivität. Es folgen Hinweise von Laurent Chétouane wie: „Versucht nicht, durch das Auge zu kontrollieren, das Auge nimmt nur wahr." Er macht den Studierenden den Unterschied zwischen Reflektieren und Kontrollieren bewusst. Reflektieren heißt: wahrnehmen, was man tut oder getan hat, es aber zulassen.
> Es folgt eine Übung, in welcher die Gruppe im Kreis steht und jeder die Aufgabe bekommt, einmal durch den Kreis auf die andere Seite zu gehen. Es geht immer nur eine Person, locker, die anderen hinter sich wahrnehmend. Jeder Einzelne kann sich eine Linie zwischen seinen Beinen vorstellen, die ihm Stabilität gibt. Sie sollen entspannte, aber präzise Gänge vollführen. Die Übung zielt darauf ab, dass die Studierenden spüren, wie die Normalität präzise wird. Sie nehmen ihr Stehen oder Gehen wahr, jedes Detail des Körpers wird spürbar. Immer wieder werden Hinweise gegeben wie: „Öffnet die Ohren, dann öffnet ihr eure gesamten Seiten." Oder auch: „Wenn du dich unwohl fühlst, lass es sichtbar, versuch es nicht zu verstecken. Verliert nie den Blick nach außen, ihr müsst immer mit den Zuschauern verbunden bleiben." (Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-09, 24)

Viele der Übungen zielen darauf ab, sich dem Blick der Zuschauenden auszusetzen. Die Studierenden sollen erleben, sich persönlich vor ein Publikum zu stellen, ohne dabei eine Figur zu verkörpern und ohne zu wissen, was passieren wird. „Akzeptiere, dass wir dich anschauen, ohne dass du weißt, was passiert. Schau uns an mit deinem ganzen Körper." (Chétouane zu einem Studierenden in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-08, 10) Sie sollen lernen, mit der Angst vor dem direkten Blick der Zuschauer/-innen umzugehen. Chétouane betont, dass es wichtig sei, diese Angst wahrzunehmen und sie zuzulassen, dabei jedoch die eigene Präsenz nicht zu verlieren. Sie sollen nicht gegen diese Angst ankämpfen, denn sie gehöre zum Beruf. Man müsse nur schauen, wie man damit umgeht (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-09, 48). Damit holt der Regisseur eine Grundspezifik performativer Spielpraktiken ins Bewusstsein. Schauspieler/-innen stehen hier ohne den „Schutz" einer Figur auf der Bühne. Sie agieren selbstreferentiell.

Immer wieder gilt es, den „Graben" zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum zu überwinden, die „vierte Wand" zu öffnen. Die Studierenden treten in einen direkten Kontakt mit den Zuschauenden, beispielsweise indem sie einzelnen Zuschauer/-innen (während der Probe

sind das die im Zuschauerraum sitzenden Studierenden, der Regisseur, der Regieassistent, meine Person) direkt in die Augen schauen, sich in unmittelbare Nähe zu ihnen begeben oder ihnen einzelne Körperteile (Arme, Hände, Beine) zeigen. Auf diese Weise wird ein Zuschauer zum Mitspieler. „Er ist nicht nur ein Betrachter. Der Zuschauer ist integriert in die Spannung zwischen den Schauspielern." (Chétouane 2004, 290) Dieses Bewusstsein schärft Chétouane bei den Studierenden.

> Wenn ein Schauspieler agiert, als ob ich nicht da wäre, ist das schlimm. Ein Mensch geht anders, wenn er weiß, dass er angeschaut wird. Das Ziel ist es, einen natürlichen Gang zu erreichen mit dem Wissen, angeschaut zu werden. Und ich als Zuschauer muss sehen, dass die Schauspieler es wissen. (Chétounae 2004, 290)

Diese direkte Kommunikation zwischen Spielenden und Zuschauenden ist kennzeichnend für performative Spielpraktiken des zeitgenössischen Theaters. Sie ist „eine der simpelsten und zugleich schwierigsten Aufgaben für einen Schauspieler" (Binnerts 2014, 88). Doch wenn er es schafft, seine Angst zu überwinden und „die auf ihn gerichteten Blicke der Zuschauer bewusst und doch ganz entspannt zu ertragen", „spürt er auf der Bühne eine ganz neue Freiheit und Vertrauen zu den eigenen Kräften" (ebd.).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Körperarbeit bzw. Übungen zur Öffnung der Wahrnehmung der Studierenden, zur Herstellung einer Raumspannung und natürlichen Präsenz einen ersten methodischen Schritt in der Arbeitsweise von Laurent Chétouane darstellen. Sie zielen darauf ab, den Studierenden die Ko-Präsenz von Akteur/-innen und Zuschauer/-innen bewusst zu machen sowie ein performatives Situationsverständnis zu etablieren. Die Verräumlichung der Körper, d. h., die Verbindung der Schauspielerkörper untereinander sowie zu den Zuschauenden konstituiert eine Raumspannung, welche die Herstellung eines „postdramatischen" Raumes ermöglicht (vgl. S. 110 ff.). Dies geschieht auf der Basis einer „Präsenz der Gelassenheit", die es den Performer/-innen ermöglicht, sich einer emergenten, d. h. unvorhersehbaren Situation vor bzw. mit Zuschauer/-innen auszusetzen. Nur in dieser gemeinsamen aktuellen Kommunikationssituation, die bestimmt ist durch den Blick der Zuschauenden, kann ein gemeinsamer Raum des Erlebens entstehen, eine performative Situation, die Erfahrungsräume öffnet und einen postdramatischen bzw. relationalen Raum konstituiert. Dieser bildet die Basis für die Erzeugung von Pluralität und Vielstimmigkeit in der Darbietung der Texte, um deren performativen Erarbeitungsprozess es im Folgenden geht.

4.3 Wort-für-Wort-Sprechen: Nachhören statt Vordenken

Die Textarbeit findet auf den ersten Proben zunächst am Tisch statt. Am zweiten Probentag kommt es zu den ersten Sprechversuchen einzelner Verse der Shakespeare-Sonette, wobei die Texte gelesen werden. Chétouane weist die jeweils arbeitenden Studierenden an, sich Zeit für das Wort zu lassen. Jedes Wort wird einzeln gesprochen. Die Aufgabe besteht zunächst darin, hinter jedem Wort Raum zu lassen und zu spüren, was in dieser Pause geschieht, was das gesprochene Wort auslöst. Es ist der Umkehrschluss zum gedanklichen Vorgreifen. Chétouane äußert immer wieder Sätze wie: „Wisst nicht schon vorher, wohin ihr wollt; greift Wort für Wort" (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-07, 6). Ein Wort wird gesprochen, anschließend entsteht, indem der oder die Sprechende dem Gesprochenen nachhört, eine Pause bzw., wie Chétouane es formuliert, ein Zwischenraum. Erst in diesem Zwischenraum entsteht eine mögliche Bedeutung des Wortes bzw. löst das gesprochene Wort eine Empfindung in den Sprechenden (und Hörenden) aus, kurz: Es ereignet sich etwas. Das bewusste Sprechen der einzelnen Wörter bringt die Sprechenden in einen Zustand der Ausgesetztheit. Sie hören den einzelnen Wörtern bzw. später auch Wortverbindungen oder Sätzen nach und versuchen, nichtwissend, was die Worte in ihnen auslösen werden, eine Verbindung bzw. Spannung zwischen den Wörtern aufzubauen. Dementsprechend gestaltet sich die Führung der Sprechmelodie progredient, d. h., die Stimme wird in der Schwebe gehalten. Die Wörter bleiben offen, die Sprechmelodie senkt sich nicht in die Lösungstiefe, da ein/e Sprecher/-in nicht weiß, wohin ein Gedanke zielt und wann er beendet ist. Es geht hier mehr um das Erlebnis mit einem Text, weniger um die Sichtweise der Schauspieler/-innen bzw. Sprecher/-innen auf den Text. Sie planen ihr Sprechen nicht und haben nicht bereits im Vorfeld eine konkrete Haltung zum Text erarbeitet. Sie interpretieren den Text nicht durch ihr Sprechen, sondern bieten durch diese offene Form verschiedene Möglichkeiten an und überlassen die Denkarbeit somit den Zuhörerinnen und Zuhörern.

Dieser Ansatz ähnelt dem Prozess des „Ersprechens", der im Rahmen der sprecherischen Erarbeitung eines Textes einen ersten methodischen Schritt darstellt. Er soll hier als „Wort-für-Wort-Sprechen" bezeichnet werden, als ein methodischer Ansatz, mit dem der Regisseur die Studierenden an die Bedeutungsgenese von Sprache heranführen möchte. Chétouane geht zu Beginn der Textarbeit stark ins Detail und versucht das sprachliche Bewusstsein der Studierenden zu schärfen. Er macht ihnen mit diesem Ansatz bewusst, Sprache nicht als etwas Selbst-

verständliches hinzunehmen, sondern Widerstände oder Resonanzen der Wörter zueinander wahrzunehmen und im Sprechen zu öffnen. Folgendes Probenbeispiel soll dies verdeutlichen:

Chétouane arbeitet mit einem Studierenden am *Sonett Nr. 120.* Die Quelle der deutschen Übersetzung, auf die sich die Textauswahl des Studierenden bezieht, stammt von Max Josef Wolff (Shakespeare 1903) (für das Original vgl. die zweisprachigen Ausgaben der Shakespeare-Sonette: Shakespeare 2012, 127 sowie Shakespeare 2003, 123). In der ausgewählten Übersetzung des Studierenden gibt es die Verse:

> Oh, hätte unsre schmerzenreiche Nacht
> Mich tief gemahnt, wie wahrer Kummer quält,
> So hätt' ich dir und schnell du mir gebracht
> Den Balsam, der das wunde Herze stählt.

Der folgende Probenprotokollausschnitt soll den sprecherisch-stimmlichen Erarbeitungsversuch dieser Zeilen beschreiben:

> Der Student, der mit diesem Text arbeitet, zieht mehrere Wörter zusammen, so wie wir es gewohnt sind, zu sprechen, beispielsweise „tief gemahnt". Dadurch unterschlägt er die Bedeutung des Wortes „tief". Spricht er die Wörter einzeln und lässt sich Zeit nach dem Wort „tief", kommt er eher an die Bedeutung dessen. Die nächste Zeile verkürzt der Studierende (vermutlich unbewusst) auf die Äußerung: „So hätt ich dir gebracht den Balsam". Auch diese Verszeile spricht er in einem Atemzug. Chétouane weist ihn auf den Widerspruch der beiden Wörter „ich" und „dir" hin. Zwischen diesen beiden Wörtern gibt es eine starke Spannung, die unbedingt hörbar werden muss. Anschließend versucht der Student die Wörter einzeln zu sprechen. Allerdings fällt beispielsweise nach dem Wort „gebracht" die Spannung ab, weil er die Verbindung zum nächsten Wort nicht sucht und die Stimme in die Lösungstiefe senkt. Auch hier folgt der Hinweis, das Wort offen zu lassen. Ebenso die Wortverbindung „den Balsam" spricht der Studierende nicht getrennt, woraufhin Chétouane anmerkt, dass es sich um zwei Worte handelt und nicht um eines. (Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-08, 12)

Chétouane schaltet mit diesem Sprechprinzip bestimmte Wortgruppenakzentuierungsregeln aus. Danach werden wichtige Wörter durch Akzentuierung hervorgehoben und es wird gezeigt, was in einer Äußerung neu ist oder besonderes Gewicht hat (vgl. Stock 1996, 51). Auch

das durch den Text vorgegebene jambische Metrum und damit die Festlegung von betonten und unbetonten Silben werden hier nicht berücksichtigt. Das vereinzelte Sprechen der Wörter erschwert sowohl dem Sprecher als auch den Zuhörer/-innen das Erfassen des textlichen inhaltlichen Gesamtzusammenhangs, verweist ihn aber auf bestimmte Details, die ihm möglicherweise neue gedankliche Räume bzw. Erfahrungsräume eröffnen. Wichtig sei, so Chétouane, zu hören, dass es sich nicht um eine endgültige Aussage handelt. Das Wort solle so gesprochen werden, dass es nicht geschlossen wird. „Man hört nicht, so wollte ich es sagen, so ist das gepackt. Sondern so möchte ich es sagen, trotzdem lasse ich darin auch die Offenheit für etwas anderes mit." (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-09, 14 f.)

Zu Beginn der Probenarbeit wird das Wort-für-Wort-Sprechen übertrieben, damit die Studierenden lernen, die Räume, Resonanzen und Spannungen zwischen den Wörtern zu spüren und an eine mögliche Bedeutung jedes einzelnen Wortes zu gelangen. Jedes Wort wird behandelt. Allerdings ist dieses Wort-für-Wort-Sprechen nichts Formales. Der oder die Sprecher/-in muss die Verbindung oder den Widerstand, die Dimension, den „Abgrund" zwischen den Wörtern inhaltlich begreifen. Gelingt ihm bzw. ihr das, kann später auch im Fluss gesprochen werden. Mit dem methodischen Ansatz des Wort-für-Wort-Sprechens möchte Chétouane einerseits den Prozess der Bedeutungsgenese ins Bewusstsein rufen, um an eine mögliche Bedeutung der Wörter zu gelangen, andererseits zielt das Wort-für-Wort-Sprechen auf eine Situation des Erlebens. Ein weiteres Probenbeispiel soll dies veranschaulichen.

Auf der Vormittagsprobe des 10. Oktober 2013 arbeitet Chétouane wie folgt mit einem Studierenden am *Sonett Nr. 31* (vgl. Shakespeare 2012, 39):

> *„Willst du ein Sonett lesen? Einfach lesen. Oder sprechen, wenn du eins gelernt hast jetzt."* (Chétouane in: LCH_Aufnahme 6, 00:41:25) Auf diese Weise fordert der Regisseur den Studierenden konkret zur Textarbeit auf. Welches Sonett er liest, bleibt ihm dabei freigestellt. Der Studierende (im Folgenden S1) beginnt zu lesen. *„Von all* [Pause] *den Herzen reich* [Pause] *ist deine Brust* [Pause] *die ich vermisste und für tot beweinte – "* (S1 in: LCH_Aufnahme 6, 00:41:55). Der Regisseur unterbricht ihn mit dem Hinweis: *„Versuch gerade nicht in dich hinein zu gehen. […] Versuch mit uns zu bleiben und den Text zu greifen, ohne uns zu verlieren."* (Chétouane in: LCH_Aufnahme 6, 00:42:19-8) S1 beginnt erneut zu lesen: *„Von all den Herzen* [Pause] *reich* [Pause] *ist deine Brust* [Pause] *die ich ver-*

misste [Pause] *und für tot beweinte.* [Pause] *Nur dort* [Pause] *herrscht Liebe –* " (S1 in: LCH_Aufnahme 6, 00:43:10). Wieder unterbricht Chétouane ihn und macht ihn darauf aufmerksam, dass er sich wieder in sich selbst zurückzieht. „*Kämpf nur damit, dass du mit uns bleibst. Dann vergiss deinen Text für eine Zeit lang.*" (Chétouane in: LCH_Aufnahme 6, 00:44:01) Es folgen drei weitere Sprechversuche des Studenten, die immer wieder von Chétouane mit der Aufgabe unterbrochen werden, sich mit dem Raum und mit den im Raum Anwesenden zu verbinden. Er soll sich weder eine Bühne bauen, mit der „*völlige[n] Kontrolle über uns [die Zuschauer/-innen] – mein Raum, ihr da*", noch eine vierte Wand behaupten (Chétouane in: LCH_Aufnahme 6, 00:45:48). Dann fällt die entscheidende Äußerung: „*Es muss dir um etwas gehen, in dem, was du sagst.*" (ebd. 00:48:07) Dieser Hinweis löst im Sprechenden den vom Regisseur intendierten Vorgang aus. Er erlebt im Moment des Sprechens einen körperlich-rational-emotionalen Prozess und setzt sich dieser Erfahrung vor den Zuschauenden aus. Der Weg dorthin führt über das Wort-für-Wort-Sprechen.

„*Von* [Pause] *all den Herzen* [Pause] *reich* [Pause] *ist deine Brust* [Pause]
die ich [Pause] *vermisste* [Pause] *und* [Pause] *für* [Pause] *tot* [Pause] *beweinte;* [Pause]
Nur [Pause] *dort* [Pause] *herrscht Liebe* [Pause] *und herrscht* [Pause] *Liebeslust* [Pause]
weilt jeder [Pause] *Freund* [er spricht das Wort ergriffen aus] [Pause] *den* [Zäsur] *ich* [Pause] *begraben meinte.* [ergriffen] [Pause]
Ja, [Pause] *willig hab* [Pause] *ich manche fromme* [Pause] *Träne,* [Pause]
die [Pause] *die Liebe* [Pause] *meinen Augen stahl* [Pause] *vergossen um all die Toten,* [bewegt] *bis ich jetzt erkenne:* [unter Tränen] [Pause]
Sie sind nicht tot, [Pause] [weint] [Pause] *sind nur* [kämpft, atmet] [Pause] *in* [lacht] [Pause]
dir verschlossen!
[Stimme wird wieder klar, jetzt greift er das Wort, wie gewohnt, beherrscht die Sprache wieder] [Pause]
Du bist das Grab – " (S1 in: LCH_Aufnahme 6, 00:49:33-00:55:29)[2]
An dieser Stelle unterbricht der Regisseur den Studierenden mit den Worten: „*Jetzt ist* [es] *Theater. Stopp. Danke. Es war sehr sehr spannend.*" (Chétouane in: LCH_Aufnahme 6, 00:55:29)

Dem Studierenden gelingt es bis zu diesem Moment, eine Verbindung zwischen dem Text, seiner eigenen Persönlichkeit und den Zuschauenden herzustellen. Der Text eröffnet ihm sowie den anderen Probenteilnehmer/-innen während des Sprechens emotionale und gedankliche Räume, ohne dass er das vorher geplant hat oder bewusst gestaltet. Erst während bzw. nachdem er die Worte des Textes ausspricht, stellen sich beim Sprecher konkrete emotionale und körperliche Reaktionen ein. Er „begreift“ dadurch den Text.

Später frage ich Chétouane, ob dieser Ansatz nicht doch auch der Einfühlung im Sinne Stanislawskis nahekommt, aber er verneint das. Im Schauspielverständnis von Stanislawski fühle sich der Schauspieler oder die Schauspielerin in eine Situation bzw. Figur ein, er oder sie beschäftige sich bereits im Vorfeld mit der Situation der Figur und binde sie dann an die eigenen Erfahrungen und Erlebnisse (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-10, 27). Auch die Nähe zur Improvisation lehnt er ab. Diese entstehe ebenfalls aus einer Situationsvorgabe bzw. aus einem Einfall heraus. „Improvisation, das ist für mich das Gegenteil von Reflexion.“ (Chétouane in: Interview 1, 20) Bei ihm gehe es um das Erleben im Moment, darum, was im Jetzt entsteht. Die Schauspieler/-innen sprechen und agieren aus einem Zustand des Nichtwissens. Nur dieses ermöglicht ihnen, sich einem Text, einem Raum und den Anwesenden im Raum immer wieder neu zu öffnen und zur Verfügung zu stellen. Nur dann wird eine Erfahrung möglich. Auf der Basis des auswendig gelernten Textes müssen sich die Schauspieler/-innen in die Bereitschaft bringen, durch diesen etwas zu erleben, sich bewegen, berühren zu lassen. Wichtig ist dabei immer, dass sie das nicht für sich allein ausüben, sondern die Zuschauer/-innen in ihr Erleben einbinden. Allerdings nicht verstanden in einer Konstellation, in der die Schauspieler/-innen *vor* einem Publikum agieren, sondern beide als Teil einer Gemeinschaft. Auf diese Weise ermöglicht das Sprechen und Hören eines Textes eine ästhetische Erfahrung aller Anwesenden im Raum und betont die Ko-Präsenz von Performer/-innen und Zuschauer/-innen.

Nachdem der Student an seinem Text gearbeitet hat und eine für alle Beteiligten erlebnisreiche Sprechvariante entstehen lassen konnte, gibt es ein über vierzigminütiges Gespräch über das gerade Erlebte. Die anderen Studierenden beschreiben, dass sie durch das Erleben des Sprechers selbst miterleben konnten, dass bei ihnen Bilder und Gedankenwelten entstanden sind. Eine Studentin beschreibt jedoch auch, dass sie „das nicht aushält“ (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-10, 28). Das

Weinen des Sprechers, das Öffnen seiner Emotionen, ausgelöst durch das Sprechen des Textes, wird von ihr als schutzlos empfunden. Aus ihrer Sicht könne der Sprecher nicht kontrollieren, was passiert, ein Umstand, den sie kritisch beurteilt. Sowohl der Studierende als auch der Regisseur widersprechen dem:

> Er kann schon kontrollieren, was da passiert. Er macht beides. […] Er könnte stoppen, immer wenn er nicht mehr wollte. Es ist nicht, als wäre er in einem Überforderungs-Trance-Zustand. Überhaupt nicht. (Chétouane in: LCH_Aufnahme 6, 01:05:40)

Was die Studentin hier anspricht, ist eine gewisse Sicherheit, die jede/r Schauspieler/-in durch die bewusste Gestaltung einer Figur bzw. durch einen absichtsvollen Denk-Sprech-Vorgang erhält. Ein geplantes, zielgerichtetes und durch eine erdachte Situation motiviertes gestaltendes Sprechverhalten wird hier jedoch versucht auszuschalten. Auf diese Weise wird eine Situation der Ausgesetztheit konstituiert, die dem Schauspieler zwar keine Sicherheiten bietet, ihn aber an eine Grundbedingung des schauspielerischen Handwerks heranführt: an das Erleben im Moment. Sich auf der Bühne in eine imaginäre oder reale Situation hineinzubegeben, sich als Schauspieler/-in nicht zu kontrollieren, d. h. zu blockieren, Emotionen zuzulassen und Denk-Sprech-Prozesse immer wieder lebendig zu durchlaufen, sind Aspekte, die jede/r Studierende in jeder Schauspielausbildung erlernen muss. Die Methode des Wort-für-Wort-Sprechens und damit im Zusammenhang des Nachhörens statt Vordenkens, die hier praktiziert wird, führt die Studierenden an diese Grundbausteine des schauspielerischen Handwerks zurück und lässt sie auf jeder Probe neu – bis hin zu den Aufführungen – elementar erlebbar werden.

Weiterhin wird innerhalb des Reflexionsgesprächs der Moment der Erkenntnis als spannender Punkt beschrieben. Die Studierenden zeigen sich berührt in dem Moment, in dem S1 den Text durch sein Sprechen begreift, ihn versteht. Man hat das Gefühl, so Chétouane, „dass du im Moment das selbst dichtest. Es ist plötzlich dein Text, obwohl es natürlich trotzdem der Text von Shakespeare ist.“ (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-10, 28) In diesem Zusammenhang wird die starke Wirkung der Pausen angesprochen.

> Ich fand die Pausen so stark. Weil du – also manchmal war’s auch der Text – aber bis zu einem großen Teil waren es immer die Pausen. Wo […] es mich völlig hineingezogen hat. Ich hab gespürt, dass du bereit

> bist, auf das, was kommt, aber nicht genau weißt, was es ist. Und irgendwie, da war ich voll dabei. (S2 in: LCH_Aufnahme 6, 01:01:12)

Der Studierende beschreibt, dass es dem Sprecher gelungen sei, die Spannung innerhalb der Pausen zu halten und somit auch die Erwartung der Zuschauer/-innen in ihrer Spannung. Chétouane sagt dazu Folgendes:

> In der Pause jetzt war die Spannung noch da. Das gesagte Wort bleibt im Raum und die Pause trägt und wir warten mit dir auf das nächste Wort, wir warten mit dir auf die nächste Katastrophe sozusagen oder auf die nächste Schönheit, je nachdem wie man das sieht. In der Pause ist eine unglaubliche Offenheit, weil wir alle nicht wissen, was gleich kommt, und wir sehen, wie er vielleicht schon sieht, deswegen redet er nicht, oder noch nicht weiß, was er sagen soll, weil er realisiert, was er gerade gesagt hat, aber er ist wirklich im Jetzt von dem, was er sagt. Und parallel bleibt trotzdem der Pfeil, diese Spannung, die sagt, ich bleibe trotzdem in dieser Linearität des Textes, damit die Pause hält. Wenn man nur vertikal wäre, die Pause würde fallen. (vgl. LCH_Aufnahme Nr. 6, 01:03:05)

Die Pause nach dem Wort bietet dem Sprecher bzw. der Sprecherin einen Zwischenraum zur Reflexion, Zeit zum Nachhören. Innerhalb der Pause entsteht eine Emotion sowie der Impuls bzw. das „Begehren“, das nächste Wort zu sprechen. Das Wort-für-Wort-Sprechen bindet jedes Wort an die Persönlichkeit des Sprechers bzw. der Sprecherin. Zudem ermöglicht es, ein Wort „offen zu lassen“, wie Chétouane es sagt, d. h.: mehrere Assoziationsmöglichkeiten und Sinnangebote zu eröffnen. Innerhalb der Pause wird eine Erfahrung oder Erkenntnis sowohl für Performer/-innen als auch für deren Bühnenpartner/-innen und für die Zuschauer/-innen möglich.

> Ihr erreicht eine Ebene der Abstraktion, wo ihr fast an der Geburt des Sinns seid. Wann ein gesagtes Wort macht plötzlich einen Sinn. Oder bleibt nur ein fliegendes Zeichen. Wann verwandelt es sich in eine Bedeutung. Und das ist gerade nicht, bevor man spricht. Das ist erst, wenn man gesprochen hat. (Chétouane, LCH_Aufnahme 1, 01:21:01)

Um an den Kern dieser Erfahrung zu gelangen, schaltet Chétouane die semantische Ebene der Sprache zunächst aus. Er begreift und behandelt

Sprache wie Musik. Analog wie ein/e Musiker/-in die Noten erst verbinden muss, damit sie Musik werden, muss der oder die Sprecher/-in eines Textes, ein Wort in Resonanz zu den anderen Wörtern setzen (vgl. Chétouane in Interview 1, 13). „Letztendlich nur im Gegensatz oder im Verhältnis zu einem anderen Wort, hat ein Wort eine Bedeutung." (ebd.) Für den Regisseur gilt, dass ein/e Sprecher/-in an diese Setzung der Worte kommt, „und nicht, dass man irgendwie so spricht" (ebd.). Es wird eine Form des lyrischen Sprechens entwickelt, das mit einem normabweichenden Gebrauch der Pause als sprechkünstlerischem Phänomen (vgl. S. 338 ff.) einhergeht. Erst im Zwischenraum zwischen den Wörtern konstituiert sich eine mögliche Bedeutung. Damit kann der methodische Ansatz des Wort-für-Wort-Sprechens als performatives Verfahren der Textarbeit bezeichnet werden, dessen Ziel es nicht ist, einen Text zu reproduzieren oder Inhalte durch einen bestimmten sprechgestalterischen Interpretationsansatz zu repräsentieren, sondern neue Wirklichkeiten, Präsenzen und Erfahrungsräume im Moment des Sprechens und Hörens zu konstituieren.

Betrachtet man die Zeit, die das Sprechen der wenigen Zeilen des Shakespeare-Sonetts im obigen Beispiel in Anspruch nimmt (sechs Minuten), kann man feststellen, dass diese Art des Wort-für-Wort-Sprechens durch Langsamkeit gekennzeichnet ist. Diese Langsamkeit des Sprechens entsteht, weil sich der Sprecher vom Gesagten berühren lässt, nachhört, Raum zwischen den Wörtern lässt sowie immer wieder eine Verbindung zu den anderen im Raum Anwesenden aufbaut. Allerdings muss betont werden, dass dieses Sprechen kein Prinzip oder eine Form ist, welche die Studierenden, einmal erfahren, immer wieder zur Verfügung haben. Es ist keine Technik. Die Sprecher/-innen müssen sich immer wieder öffnen für das, was der Text in ihnen auslöst. Das Sprechen wird zu einem Reflexions- und Erkenntnisprozess.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es Chétouane in der Arbeit darum geht, zum persönlichen Kern eines Performers bzw. einer Performerin vorzudringen sowie diese/n in Kontakt treten zu lassen mit einem Text, mit dem Raum und mit den im Raum Anwesenden. Der Weg zu einer persönlichen Äußerung führt über die Öffnung der Wahrnehmung, ein zunächst distanziertes Verhältnis des Performers bzw. der Performerin zum Text, über das Wort-für-Wort-Sprechen und schließlich über das Nachhören und Reflektieren anstatt das Vordenken. Dabei steht nicht die Verwandlung in eine Figur im Vordergrund, die authentisch agiert, sondern die Performer/-innen selbst in ihrer Persönlichkeit. Sie agieren selbstreferentiell und damit performativ. Doch wie kommen sie zu einem Mitteilungsbedürfnis, wenn sie einen frem-

den Text nicht als Figur aus einer konkret definierten Situation heraus gestalten? Und wie verhält es sich mit dem Aspekt der Ansprechhaltung? Diese beiden Grundbausteine, die im Zusammenhang mit der Arbeit am Text eines jeden Schauspielers bzw. einer jeden Schauspielerin stehen, sollen im Folgenden aus der Perspektive des Performativen beleuchtet werden.

4.4 Das Bedürfnis zu sprechen

„Wer das Bedürfnis verspürt, kann sprechen." Diesen Satz äußert Laurent Chétouane während der Probenarbeit immer wieder. Meist ist das Mitteilungsbedürfnis eines Schauspielers bzw. einer Schauspielerin innerhalb theatraler Prozesse an die Figur gebunden. Dieses wird auf der Basis einer konkreten Situation entwickelt. Die Motivation und Absicht des Sprechens wird dabei mithilfe der W-Frage *Warum/Wozu?* geklärt: Aus welchem Grund erzählt eine Figur bzw. ein/e Schauspieler/-in etwas? Was beabsichtigt sie/er damit? Was soll bei wem erreicht, ausgelöst werden? Diese Fragen werden in der Probenarbeit von Chétouane in dieser Form weder gestellt noch beantwortet, denn es gibt keine vorab definierte Situation, aus der heraus Schauspieler/-innen ihr Mitteilungsbedürfnis entwickeln können. Das Bedürfnis zu sprechen entsteht hier unvorhersehbar innerhalb einer aktuellen Situation aus den Studierenden selbst heraus. Es wird während des gesamten Probenprozesses keine Reihenfolge festgelegt, in der die Sonette gesprochen werden, d. h., *ob* und *wann* jemand spricht, ist abhängig von dessen innerem Bedürfnis, seinem „Begehren", sich im Moment des Hier und Jetzt zu äußern. Es gibt nicht die Sicherheit einer vordefinierten Situation, es gibt kein definiertes *Warum* und *Wozu,* es gibt nur die offene Bereitschaft, sich einem Erlebnis auszusetzen. Das fällt den Studierenden schwer.

Auf der Nachmittagsprobe am 18. Oktober 2013 thematisiert Chétouane den Moment des Mitteilungsbedürfnisses. Sie sollen, ähnlich wie ein/e Autor/-in aus einem Bedürfnis heraus schreibt, aus einem Zustand der Überlegung, der Tiefe, der Reibung mit sich und einer Fragestellung, einer Offenheit nach außen, das Bedürfnis entwickeln, zu sprechen (vgl. LCH_Aufnahme 14, 00:01:28). Nachdem von den Studierenden niemand zu sprechen beginnt, gibt der Regisseur ihnen die Aufgabe, eines ihrer Sonette stumm zu lesen und zu beobachten, wann das Bedürfnis entsteht, zu sprechen. „Merkt den Unterschied beim Lesen, wenn ihr plötzlich Lust habt, den [Text] laut zu sagen und nicht nur für euch zu lesen." (Chétouane in: LCH_Aufnahme 14, 00:02:44) Sie sollen während

des stillen Lesens ihre Stimme hören. „Wie würde es klingen, wenn ihr den Text sprecht?“ (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-18, 45) Nachdem zehn Minuten verstreichen und immer noch niemand hörbar geworden ist, gibt Chétouane weitere Hinweise, wie: „Baut keine Distanz zwischen euch und dem Buch auf, schaut nicht in das Buch, sondern das Buch ist ein Teil von euch. Das Buch in der Hand ist Teil eurer Körperlichkeit.“ (ebd.) Später heißt es: „Öffnet den Mund und spürt, wie sich eure Lippen ganz minimal beim Lesen bewegen. Spürt den Bauch dabei, während sich die Lippen bewegen.“ Und: „Wer möchte, kann versuchen, etwas lauter zu werden, aber immer noch die Lippen zu spüren.“ (ebd.) Allmählich wird ein Murmeln hörbar, die Studierenden beginnen ihr Sonett jeweils halblaut zu sprechen. Es folgen weitere Anweisungen wie: „Hört die Worte, die Resonanz dieser Worte. Die Resonanz in euch.“ Oder: „Lasst euch führen von dem Satz, vom Vers. Das ist wie ein kleiner Fluss, der über Steine geht.“ Dann fordert Chétouane die Studierenden auf, auch an das Außen zu denken: „Seid bewusst, dass Leute euch hören.“ (ebd.) Schließlich beginnen einzelne Studierende aus diesem „Murmeln“ heraus lauter zu artikulieren, bis ein Student beginnt, für alle hörbar, die ersten Zeilen seines Sonetts zu sprechen.

Interessant an diesem Beispiel ist, dass das Bedürfnis zu sprechen nicht unbedingt aus einem *Mitteilungs*willen heraus entsteht, sondern aus der Bereitschaft, sich führen zu lassen, vom Text, von der Stimme in einem, die spricht. Das Murmeln führt zur „Entfaltung des Textes“, „der Text macht dich sprechen“ (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-18, 47 sowie 42).

> Der Text öffnet eine Bedeutung, die dich plötzlich kontextualisiert, die dir plötzlich sagt, was du fühlst, was entsteht. Aber das ist durch die Entfaltung des Textes, dass du realisierst, was mit dir geschieht. Und nicht, weil du vorher planst, was mit dir geschehen soll, und dann sprichst du deinen Text mit deinem Willen, der sagt, das muss so sein, weil ich hab geplant, bei diesem Vers zu weinen. Aber so sind Monologe normalerweise oft gebaut auf der Bühne. Man weiß immer, wo man hingeht, und man spielt alles auf diesen Punkt, wo man hin will. (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-18, 42 f.)

Es gilt, über das Sprechen bzw. „gesprochen werden“ möglichst nah an den Schreibvorgang des Autors, in diesem Fall Shakespeares, heranzukommen. Ähnlich wie ein/e Autor/-in im Akt des Schreibens einen

Erkenntnisprozess durchläuft, „versteht“ oder „begreift“ ein/e Sprecher/-in erst durch das Sprechen, das, was er/sie sagt. Ein bekannter methodischer Schritt hierfür ist das „Ersprechen“ zu Beginn der Textarbeit, bevor es an die Arbeit der Gestaltung geht. Chétouane verlagert diesen Schritt auf die Bühne in einen offenen Prozess. Das Bedürfnis zu sprechen entsteht demnach aus einem Bedürfnis zu reflektieren. Da die Sprecher/-innen bzw. Schauspieler/-innen in der Arbeit mit Chétouane nie wissen, wohin sie dieser Reflexionsprozess führt, ist das Mitteilungsbedürfnis hier gekoppelt an die Bereitschaft zu erleben. Es erfordert die Offenheit der Schauspieler/-innen, sich innerhalb einer aktuellen Situation einem Erlebnis auszusetzen.

Die oben beschriebene Herangehensweise ähnelt einem methodischen Prinzip, das der russische Regisseur und Professor der Theaterakademie St. Petersburg Jurij Vasiljev innerhalb seiner schauspielkünstlerischen Trainings für Stimme und Sprechen anwendet. Es soll an dieser Stelle kurz beleuchtet werden, da es vertiefte Erkenntnisse über den Prozess der Bewusstwerdung eröffnet. Vasiljev nutzt das sogenannte Murmeln[3] als „pausenloses hörbares Selbstgespräch“, als „Dialog mit sich selbst“ (Vasiljev 2000, 63) innerhalb vieler Übungen, da es „den inneren Prozessen des Schauspielers bei seiner Arbeit an der Rolle“ verwandt ist, „wo die Inhalte (Empfindungs-, Emotions-, Sinngehalt des Verfassertextes) bewußt werden oder wo der Text des Autors (oder improvisierter szenischer Text) durch- und nacherlebt wird“ (Vasiljev 2000, 60). So wird trainiert, über das „Murmeln“ den inneren Text, die innere Stimme zu „vertonen“ bzw. hörbar zu machen. Auf Übungsebene geschieht das beispielsweise, indem die Übenden äußern, was ihr Körper macht und welche Empfindungen dabei entstehen. „Wir erforschen sehr aufmerksam unseren Zustand.“ (ebd. 61)

> „Wie fühle ich mich?“ – „Meine Beine bewegen sich heute so leicht, als ob sie gleiten“; „Wie fühle ich mich?“ – „Mir ist etwas heiß, mein Gesicht brennt“; „Wie fühle ich mich?“ – „Das Sonnenlicht durchs Fenster blendet mich: Wenn ich am Fenster vorbeikomme, blinzle ich.“ (Vasiljev 2000, 61)

Alles, was man wahrnimmt, was man sieht, was man hört und spürt, sagt man sich halblaut, als hörbare innere Rede. Dabei ist es wichtig, dass die Äußerungen „extrem ehrlich und genau“ sind (ebd.). Die Methode zielt auf das Bewusstwerden und Kennenlernen des eigenen Körpers und seiner Besonderheiten sowie auf die indirekte und mittelbare Einwirkung auf die eigenen Gefühle und Emotionen (vgl. ebd. 62). Die Übungen

hierzu (vgl. Vasiljev 2000, 60 ff.) sind eine gute Vorbereitung für den Prozess der Erkenntnis und Bewusstwerdung der Schauspieler/-innen im Eindringen in den Text eines fremden Verfassers. An diesem Punkt setzt auch Chétouane an: Über das Murmeln des Textes werden sich die Studierenden über deren Inhalte bewusst, beobachten, welche Empfindungen der Text bei ihnen auslöst und finden auf der Basis der ehrlichen, wirklichen Empfindungen ihren persönlichen Ton. Dieser Dialog mit sich selbst gleicht einer innerlichen Forschungsarbeit, bei der sie gleichzeitig Forscher und Forschungsgegenstand sind (vgl. Vasilijev 2000, 64). Oder wie Chétouane es am Ende der Probe vom 18. Oktober 2013 formuliert: „Freunde, ich glaube, wir finden einen Weg, diese Texte zu sprechen. Ich entdecke das auch mit euch." (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-18, 46)

4.5 Potentielle Ansprechhaltung

Das Sprechen der Studierenden innerhalb des Workshops ist stets nach vorn in den Zuschauerraum gerichtet. „Blick und Körperhaltung signalisieren das Bewusstsein, selber angeblickt und angehört zu werden." (Schuster 2013, 244) Es gibt keine vierte Wand, welche die Darsteller/-innen in ihren eigenen Raum verbannt. Vielmehr öffnet sich ein von Darsteller/-innen und Zuschauer/-innen „gemeinsam geteilter Raum der Lektüre" (ebd.). Chétouane formuliert dies in einem Interview folgendermaßen:

> Es gibt eine gemeinsame Lektüre, weil der Performer dem Text gegenüber genauso naiv ist wie der Zuschauer. Er beobachtet den Text im Moment seiner Produktion genau wie ihr. Aber er beobachtet sich auch selbst, wie wir ihn. Deswegen ist er auch mit euch im Zuschauerraum. Es ist, als würde er mit euch seinen Körper auf der Bühne beobachten. (Chétouane in: Gronemeyer/Kirsch 2008, 24; zit. nach: Schuster 2013, 244)

Die Situation, die sich als dieser „gemeinsam geteilte Raum der Lektüre" auf jeder Probe sowie innerhalb jeder Aufführung als performative immer wieder neu konstituiert, hat erheblichen Einfluss auf die Ansprechhaltung. Diese charakterisiert sich durch Offenheit, indem auf jeder Probe neue situative Möglichkeiten geschaffen werden, die nie eindeutig oder intentional sind. Sie entfalten eine „Potentialität" in der Ansprechhaltung bzw. auch in der Bindung eines Textes an ein konkret sprechendes Subjekt.

Eine Schwierigkeit besteht laut Chétouane für eine/n Sprecher/-in bzw. ein/e Schauspieler/-in darin, einerseits mit allen Partner/-innen auf der Bühne sowie mit den Zuschauenden verbunden zu sein (über den direkten Blickkontakt, über den fließenden Atem, über die vertikalen imaginären Linien im Raum), aber andererseits einen Text nicht an eine konkrete Person zu richten. Alle sollten sich angesprochen fühlen und darüber hinaus: Durch alle spricht der Text. Das folgende Probenbeispiel soll verdeutlichen, wie dies versucht wird.

Wir befinden uns auf der Vormittagsprobe vom 23. Oktober 2013. Die knapp dreistündige Probe teilt sich, wie fast alle Proben innerhalb dieses Probenprozesses, auf in Körperarbeit, Textarbeit und ein anschließendes Gespräch. Zunächst wird für 55 Minuten körperlich im Raum gearbeitet, ohne dass Texte gesprochen werden. Die Studierenden sind aufgefordert, sich ins Verhältnis zum Raum zu setzen, zu den Partner/-innen auf der Bühne und zu den Zuschauenden. Chétouane lenkt dafür ihre Aufmerksamkeit durch bestimmte Anweisungen auf ihre eigene Wahrnehmung.

> Wie stehe ich im Verhältnis zum Draußen? Kann ich stehen, fühle ich mich unwohl, […] spüre ich meine Beine, spüre ich den Boden? Bin ich offen nach außen? Will ich mit den Leuten spielen? (Chétouane in: LCH_Aufnahme 19, 00:00:16)

Zunächst geht es um die Öffnung der eigenen Wahrnehmung, um das Annehmen dessen, was gerade ist, um dann in Kontakt mit dem „Draußen" zu kommen. Chétouane stellt Fragen, wie:

> Fühle ich mich fähig, zu den anderen zu gehen? Oder will ich lieber bei mir allein bleiben? […] Annehmen das Gefühl, das ist […], um dann damit rauszukommen. […] Sucht immer den Kontakt mit den Kollegen. Wie schaue ich meine Kollegen an? Weil, dann merkt man eigentlich, […] will ich mich so hinein verkriechen oder will ich den Kontakt mit den anderen? (ebd. 00:02:03)

„Man muss versuchen, sich über den Körper zu begegnen", so Chétouane (vgl. ebd. 00:05:13), den Partner oder die Partnerin nicht nur mit dem Gesicht, mit dem Blick, sondern durch den Körper zu sehen, „von tiefer in euch". Dabei gilt es, immer den gesamten Raum wahrzunehmen. „Man kann den anderen sehr gut sehen, aber man nimmt auch den gesamten Raum wahr. Deswegen ist man nicht nur mit einer Person." (ebd. 00:23:00) Sowohl der Blick als auch die Körperseiten öffnen sich

dabei in den Raum. „Merkt eure Seiten, wie offen das ist […], atmet." (ebd. 00:22:14)

Die Gruppe, unter ihnen auch der Regisseur, bewegt sich durch den Raum, ohne dass vorgegeben wird, auf welche Art und Weise sie sich bewegen sollen (beispielsweise durch bestimmte Assoziationen oder Situationsvorgaben). Die Kontaktaufnahme geschieht über einen hörbaren Atem, der durch die leicht geöffneten Lippen fließt, über das Öffnen der Körperseiten und des Blicks zu den Seiten sowie über das Zeigen auf bestimmte Punkte oder Elemente im Raum, zu denen sich ein/e Partner/-in hinbewegen kann, wenn er/sie sich dazu eingeladen fühlt. Auf diese Weise entstehen Gesten, Bewegungen sowie immer wieder unterschiedliche Paarkonstellationen, die weder vorhersehbar noch intendiert oder verabredet sind. Auch Elemente wie das Führen und Geführtwerden entstehen ungeplant, im Augenblick. Beispielsweise bewegen sich zwei Gruppenmitglieder auf mich als Zuschauerin zu, bleiben vor mir stehen und beginnen, mir ihre Hände zu zeigen. Aus diesem Zeigen erwächst eine synchrone Bewegung zwischen beiden, wobei man nicht weiß, wer hier Führender und wer Geführter ist. „Sie schauen mich beide an und haben trotzdem zusammen eine intensive Verbindung aufgebaut. Sie können synchrone Bewegungen ausführen, die entstehen und die der eine vom anderen abnimmt." (Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-23, 52)

Über einen Zeitraum von 55 Minuten kommen die Studierenden in einen Zustand der Offenheit und Präsenz, in dem sie in der Lage sind, sich auf die aktuelle, reale Situation einzulassen und innerhalb dieser ohne Verabredungen und Intentionen körperlich zu agieren. Mit der Bemerkung „wenn jemand sprechen möchte" eröffnet Chétouane die Möglichkeit, dass nun die Texte hinzukommen (vgl. LCH_Aufnahme 19, 00:55:35). Zu diesem Zeitpunkt befinden sich fünf Studierende auf der Bühne, die anderen sitzen im Zuschauerraum. Auch diese Konstellationen wechseln immer wieder, ohne dass sie angesagt oder vorher besprochen sind.

Es schließt sich eine ca. dreißigminütige Probensequenz an, in der Texte zu Gehör gebracht werden. Zwei Studierende sprechen zunächst nur einzelne Wörter bzw. eine Verszeile eines ihrer ausgewählten Gedichte. Chétouane gibt Hinweise wie: „Bleib entspannt. Geh durch den Text und sieh, was passiert" (Chétouane in: LCH_Aufnahme 19, 00:56:16), „Bleib unten" (ebd. 00:57:08) oder „Bleib mit uns" (ebd. 00:58:38). Es geht darum, dass die Studierenden auch während des Sprechens offen in ihrer Wahrnehmung sowie im Kontakt mit dem Raum (z. B. Boden spüren) und den anderen im Raum Anwesenden bleiben.

Dann sprechen zwei weitere Studierende jeweils ein Sonett im Ganzen. Sie werden dazu nicht aufgefordert, sondern nutzen ihren eigenen Impuls bzw. ihr Bedürfnis zu sprechen. Beiden gelingt es, eine intensive Verbindung zu ihren Bühnenpartnern sowie den Zuschauenden (andere Teilnehmer/-innen des Workshops, Chétouane, meine Person) aufzubauen. Auch die vier Partner/-innen auf der Bühne öffnen sich körperlich zum jeweils Sprechenden, richten ihren Blick zu den Zuschauenden, hören dem Sprechenden zu bzw. hören dem Gesagten nach und denken und fühlen den Text auf diese Weise mit. Dadurch entsteht der Eindruck (bei mir und das bestätigen im sich anschließenden Gespräch sowohl die Studierenden auf der Bühne als auch Chétouane, der im Zuschauerraum sitzt), dass alle fünf sich auf der Bühne befindenden Menschen diesen Text sprechen. Der Text wird nicht als Äußerung einer Figur oder eines Schauspielers wahrgenommen, er personifiziert sich nicht, sondern er spricht scheinbar durch alle (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-23, 53). „Es wird nicht subjektiv, es wird nicht zu einem Charakter", so Chétouane später im Gespräch darüber (Chétouane in: LCH_Aufnahme 20, 00:10:13-0).

Im Sprechversuch des dritten Studierenden wird spürbar, dass es für diesen eine/n Ansprechpartner/-in gibt, aber niemand weiß, wer es ist (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-23, 53).

> Es gibt ja so eine Art „Du" auch in diesem Text. Und ich hab gemerkt, da ist wirklich auch jemand, den du meinst, wusste aber nicht, wen, weil du niemanden [...] angesprochen hast, und dann bist du aber nach deinem Text zu J. gegangen [und hast sie umarmt; Anm. d. Verf.]. Und da hat sich dann für mich auch wieder so eine Verbindung zu dem Text hergestellt. Also das war nicht beabsichtigt oder so, aber das war dann auch so ein schöner Moment, wodurch der Text abgeschlossen wurde. Durch diese Begegnung mit ihr. (Teilnehmerin in: LCH_Aufnahme 20, 00:10:34-6)

Die räumliche Anordnung, die in diesem Probenversuch zwischen fünf Studierenden entsteht, d. h. die Herauslösung des Sprechenden aus einer Gruppe von fünf Menschen und die sich anschließende Umarmung zwischen dem Sprechenden und einer Bühnenpartnerin, *kann* auf den Text, auf das „Du" des Textes als Ansprechpartnerin, die gemeint sein könnte, projiziert werden. Diese kleine Situation, die sich hier konstituiert, wird aber nicht fixiert, d. h., es ergibt sich hieraus keine Absicht in der Ansprechhaltung für den nächsten Versuch mit demselben Text. Es wird

aber innerhalb des einstündigen Reflexionsgesprächs, das sich der Arbeit im Raum anschließt, bewusst gemacht, was an dieser Situation funktioniert hat. Laut Chétouane spiegelt diese räumliche Anordnung, die hier entstanden ist, den Aspekt der Vereinzelung bzw. das Verhältnis des Einzelnen zu der Gesellschaft, das die Shakespeare-Sonette thematisieren, wider.

> Es gibt Mikroplots, die immer entstehen in den Sonetten, aber sie verschwinden wieder sofort. Das heißt, ich kann's lesen an der Art der Berührung, der Nähe usw. oder dass der andere gemeint ist, gleichzeitig sehe ich, dass das überhaupt nicht gemeint ist. Das geht nicht um sie, das geht nicht um J. in dem Moment, J. ist die Kollegin, die da auf der Bühne steht, die ist nicht die Frau, die er meint unbedingt, vielleicht. Vielleicht nicht. Und diese Ambivalenz ist dann ganz toll. Das heißt, man hat plötzlich eigentlich mit den anderen Körpern herum, mögliche Umsetzungen von dem Gesagten, weil wir suchen mit den Augen überall im Raum, wo könnte sein, was da gesagt wird. Und je nachdem, was für räumliche Konstellationen entstehen, sieht man für einen Moment, wie das auftaucht oder wie das verschwindet. Und das finde ich sehr schön. (Chétouane in: LCH_Aufnahme 20, 00:16:53)

Der Regisseur stellt während des Gesprächs mit den Studierenden fest, dass eine Konstellation von fünf Performer/-innen auf der Bühne optimal für diese Texte wäre. „Zwei Paare plus eins. Das heißt, es gibt immer sozusagen den einen, den möglichen Sprecher im Raum. Und man guckt trotzdem mögliche andere Paarkonstellationen an, die da entstehen.“ (Chétouane in: LCH_Aufnahme 20, 00:19:37) Es entstehen gleichzeitig mehrere Möglichkeiten, die eine Offenheit in der Subjektbindung einer Äußerung einerseits und in der Ansprechhaltung andererseits beinhalten. Auch in diesem Punkt kennzeichnet sich die Arbeitsweise von Laurent Chétouane als eine performative, da sie räumliche Konstellationen nicht festlegt, sondern immer wieder neu innerhalb einer offenen Situation entstehen lässt und somit auch Ansprechhaltungen und Deutungsmöglichkeiten offen bleiben bzw. sich erst aus dem Moment der Probe bzw. der Aufführung ergeben. Situationen und Vorgänge entstehen. Sie sind nicht organisiert. „Und das ist interessant, weil der Text das macht.“ (Chétouane in: LCH_Aufnahme 20, 00:16:40) „Wenn ihr im Jetzt seid, seid ihr […] mit dem Text am Werden in dem Moment, wo der Text euch führt.“ (ebd. 00:42:08)

4.6 Szenische Inseln

Aus der täglichen körperlichen und sprechkünstlerischen Arbeit entsteht ein bestimmtes szenisches Material, das als sogenannte Insel festgehalten wird und der nächsten Probe bzw. der Aufführung zur Verfügung gestellt werden kann. Beispielsweise entsteht auf der Nachmittagsprobe vom 24. Oktober 2013 eine interessante räumliche Spannung und Anordnung zwischen zwei Studierenden, die man „behalten" kann, wie Chétouane sagt (vgl. Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-24, 62).

> Ich nenne das eine Insel. Und dann wird einmal drüber „Insel" stehen. Und wir werden gucken danach, wie man die Sachen bindet, wie sie sich montieren. Es entsteht aber aus dem Jetzt während der Proben, was da passiert. Aber da hat sich was geschrieben, definitiv. (Chétouane, LCH_Aufnahme 25, 00:35:55)

Diese Vorgehensweise gleicht einem szenischen Montageverfahren, in dem szenisches Material, das nicht aus der Dramaturgie eines Stücktextes entsteht, miteinander verbunden wird. Dabei weiß man aber nicht, „wo diese Insel sein wird" (vgl. Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-10-24, 62). Chétouane betont, dass der Text immer auf eine andere Weise gesprochen werden wird, selbst wenn man bestimmte „Inseln", also entstandenes szenisches Material, festhält, er wird jedes Mal neu entstehen. Dies erfordert von den Schauspielerinnen und Schauspielern die Öffnung ihrer Wahrnehmung sowie eine gegenwärtige Präsenz und die Fähigkeit, „wirklich zuzuhören". Es geht nicht darum, den Text „zu beherrschen" und zu wissen, was man mit ihm macht, sondern es geht darum, „die Sprache zu stellen" (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-24, 62).

> Es wird keine geplante Anordnung oder Reihenfolge der Texte geben, sondern diese „Inseln" der Begegnung, die aber in der Aufeinanderfolge nicht festgelegt sind. Wann was entsteht, entsteht immer wieder neu zu jeder Vorstellung. Hier verfolgt Chétouane ebenfalls das Prinzip des Nichtwissens. Er will keine Sicherheiten auf der Bühne. (ebd.)

Es gilt, die Verse kommentarlos in den Raum zu stellen und sie im Raum weiterleben zu lassen. Dahinter verbirgt sich erneut die Vorstellung eines bestimmten Umgangs mit dem anderen. Immer wieder heißt es:

> Es geht nicht um euch, um euch selbst. Es geht um den anderen immer. […] Man merkt, dass ihr mit euch beschäftigt seid, vor den Leuten, und nicht mit dem Raum, mit dem Text, mit der Spannung an sich, sondern mit euch selbst, wie steh ich da, wie bin ich […]. (Chétouane in: LCH_Aufnahme 32, 00:53:10)

Stattdessen sind die Studierenden dazu aufgefordert, innerhalb einer offenen Situation, in das „Begehren" eines anderen (z. B. des Textes oder des Partners bzw. der Partnerin auf der Bühne) einzutreten und sich zu diesem in Beziehung zu setzen. Mit dem Begriff des „Begehrens" bezieht sich Chétouane auf Roland Barthes, der das Freilegen und Anerkennen des Begehrens eines anderen mit einer modernen Form des „Zuhörens" in Verbindung bringt (vgl. hierzu: Barthes 1990, 249 ff.). Barthes unterscheidet zwischen zwei Formen des Hinhörens, zum einen auf Indizien, zum anderen auf Zeichen, die es zu entziffern gilt und einer Art des Zuhörens, die sich den Ursprüngen und dem Unbewussten zuwendet. Dieses Zuhören, d. h., das Hören des Unbewussten, der Sprache des *anderen,* führt zu einer Anerkennung des Begehrens des anderen und enthält ein Risiko. Es wird eine Beziehung zwischen zwei Subjekten geknüpft, innerhalb derer die Anerkennung des Begehrens eines Gegenübers nicht in der Neutralität, im Wohlwollen oder im Liberalismus entstehen kann (vgl. ebd. 260). „Dieses Begehren anerkennen bedingt, daß man darin eintritt, hineinschlittert und sich schließlich darin befindet." (ebd.)

Dieses Zuhören definiert sich nicht mehr als ein intentionaler Hörakt, in dem Zuhören heißt, „mit vollem Bewußtsein hören *wollen*", sondern schließt das Unbewusste, das Implizite, das Indirekte, das Zusätzliche, das Hinausgezögerte ein (vgl. ebd. 261 f.). „Es gibt eine Öffnung des Zuhörens auf alle Formen der Polysemie, der Überdeterminierung und der Überlagerungen, es gibt ein Abbröckeln des Gesetzes, das ein geradliniges, einmaliges Zuhören vorschreibt." (ebd. 262) Und an anderer Stelle heißt es: „Indem sich das Zuhören dekonstruiert, veräußerlicht es sich und zwingt das Subjekt zum Verzicht auf seine ‚Intimität'." (ebd. 263) Das heißt, das Subjekt findet mitunter seine Lust dort, wo es *nicht* hin will, und tritt ein in das „Begehren" seines Gegenübers.

Der Schlüssel hierzu ist das Hören der Stimme, sei es der Stimme des Autors bzw. der Autorin, der eigenen Stimme oder der Stimme eines anderen. Bekanntermaßen eröffnet das Hören einer Stimme die Beziehung zum anderen. Auch Barthes weist darauf hin, wenn er betont:

> Die Stimme, an der man die anderen wiedererkennt (wie die Schrift auf einem Briefumschlag), zeigt uns deren Wesensart, deren Freud

> oder Leid, deren Befindlichkeit an; sie transportiert ein Bild ihres Körpers und darüber hinaus eine ganze Psychologie (man spricht von einer warmen Stimme, einer eisigen Stimme usw.). Mitunter beeindruckt uns die Stimme eines Gesprächspartners mehr als der Inhalt seines Diskurses, und wir ertappen uns dabei, daß wir auf die Modulation und Obertöne dieser Stimme lauschen, ohne zu hören, was sie uns sagt. (Barthes 1990, 258)

Jemandem zuzuhören bedeutet also, dessen Stimme zu hören und eine offene Aufmerksamkeit für das „Dazwischen von Körper und Diskurs" herzustellen. Dieses Zuhören wird von den Studierenden innerhalb der Arbeit mit Chétouane gefordert, wenn sie angehalten sind, der Stimme des Textes nachzuhören und sich ihr eigenes Sprechen bewusst zu machen, indem sie der eigenen Stimme im Vollzug des Sprechens zuhören. Dabei gilt es, den Abstand, den Spalt zwischen der Art und Weise des Sprechens und dem Diskurs aufrecht zu erhalten, ganz im Sinne der Formel: „Der Text spricht, nicht ich!" Doch in welche Beziehung ein/e Sprecher/-in auf einer Probe oder in einer Aufführung zu einem Text tritt, ist nicht festgelegt und vorhersehbar, sondern konstituiert sich als Situation des Erlebens immer wieder neu. Dabei kann und soll für die Zuschauer/-innen auch sichtbar bleiben, dass sich die Sprecher/-innen bzw. Schauspieler/-innen auf der Bühne in einem Arbeitsprozess befinden.

> Die Korrektur, dass man sich stoppt und nochmal startet, bitte macht das. Das gehört dazu, damit die Leute verstehen, […] so nennt man Arbeit. Dass ihr nicht das Gefühl habt, ich muss jetzt durch meinen Text. Stoppt, wenn ihr unzufrieden seid. (Chétouane in: LCH_Aufnahme 32, 00:54:05)

Eine Woche vorm Ende des Workshops gibt es scheinbar immer noch kaum Material im Sinn von angelegten Szenen oder eine Auswahl der Texte. „Es wird auf Übungsebene gearbeitet und nach einem bestimmten Prinzip. Chétouane spricht davon, dass irgendwann auch ‚Stimmungen', die entstehen, festgelegt werden können und konkret an einer ‚Stimmung' gearbeitet werden kann, aus der dann wieder mehrere ‚Unterstimmungen' entstehen können." (Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-31, 65) Diese Stimmungen werden benannt, wodurch sich der Körper wieder erinnern kann. Solch eine interessante Stimmung entsteht beispielsweise auf der Vormittagsprobe am 6. November 2013. Die Studierenden beginnen die Probe selbständig, indem sie sich aufwärmen.

> Zunächst schaffen sie ihre Verbindungen untereinander, kommen miteinander in Kontakt und öffnen sich dem Zuschauerraum. Dann bauen sich automatisch irgendwann zwei Seiten auf. Die Gruppe stellt sich links und rechts verteilt auf die zwei Seiten des Raumes. Einer nach dem anderen betreten sie die Mitte des Raumes. Daraus entstehen interessante räumliche Verbindungen, aus denen sie ins Sprechen kommen. (Kiesler, Probenprotokoll 2013-11-06, 71)

Im sich an die Übung anschließenden Gespräch wird die Frage aufgeworfen, wie weiter geprobt werden soll. „Fängt man jetzt an, die letzten zwei Tage etwas zu bauen, oder ist die Aufführung am Freitag eine offene Probe?" (ebd.) Chétouane beschreibt, dass er ab dem jetzigen Zeitpunkt drei weitere Wochen bräuchte, um mit den Studierenden vertieft weiterarbeiten zu können, um Szenen, gewisse Abläufe und die Textreihenfolge festzulegen. Aber das sei nicht das Ziel. Viel wichtiger sei es, dass die Studierenden es schaffen, sich einer offenen, unvorhersehbaren Situation vor Zuschauer/-innen auszusetzen. Diesen Prozess gilt es nicht zu beschleunigen durch vorschnelle Fixierungen. Für den Moment dieser Probe entscheiden sie sich, die Textreihenfolge der Probe vom Vortag zu wiederholen sowie die gerade entstandene Stimmung für einen möglichen Anfang zu fixieren (vgl. ebd.).

Auf den darauffolgenden drei Proben sowie zu den beiden Vorstellungen, die als eine Art Durchlaufproben bezeichnet werden können, entsteht die Form jeweils aus dieser räumlichen Anordnung, in der sich die Gruppe zu Beginn auf die zwei Seiten des Raums verteilt. Wie sich der Raum anschließend durch die Studierenden füllt bzw. vielmehr welchen Raum sie kreieren, geschieht ungeplant und unvorhersehbar. Durch verschiedene Bewegungen und Gänge einzelner Studierender entstehen immer wieder neue Raumkonstellationen und Raumstimmungen. Aus diesen Raumstimmungen entsteht für die Studierenden der Impuls zu sprechen. Dabei kann die Art und Weise, wie ein Text gesprochen wird, nicht wiederholt werden. Wird dies aufgrund eines gelungenen Sprechversuchs auf der vorherigen Probe dennoch versucht, ertönt die Anweisung: „Höre, was du sagst, teile es uns mit. Versuch nicht zu wiederholen, was du gestern hattest." (Chétouane in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-11-07, 77) „Teilstimmungen", um mit der sprechwissenschaftlichen Terminologie zu sprechen, sind also für die Sonette nicht festgelegt, sondern ergeben sich auf jeder Probe sowie in jeder Vorstellung aus der entstehenden Raumstimmung sowie im Rückbezug auf die anderen Akteur/-innen heraus. Auf diese Weise „erklingt" ein Text auf jeder Probe anders.

4.7 Das Erlebnis mit dem Text

Die Unvorhersehbarkeit, die Emergenz, durch die der Darstellungs- und Sprechprozess der Studierenden sowohl während der Proben als auch während der Aufführungen gekennzeichnet ist, erzeugt in ihnen eine gewisse Vorsicht bzw. sogar Angst. „Ist doch natürlich. Die Ungewissheit, ist doch eine natürliche Reaktion vom Menschen." (S3 in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-18, 43) Diese Angst vor Unvorhersehbarem auf der Bühne wird während des gesamten Probenprozesses von Chétouane immer wieder thematisiert. Er arbeitet mit den Studierenden daran, sie zu akzeptieren, sie zu durchleben und sich dennoch der öffentlichen Situation auszusetzen. Emotionen und Haltungen entstehen dabei nicht primär durch vorab Geprobtes, sondern sie entstehen immer wieder neu im Moment der Probe bzw. Aufführung. Probiert wird das Aushalten des Ausgesetztseins, das Ausstellen des Öffentlich-sich-berühren-Lassens. Es geht um eine Erfahrung, um ein Erlebnis im Moment. Dabei wird auch hier die Theaterillusion, das „als ob" außer Kraft gesetzt. Die Akteurinnen und Akteure geben nicht vor, berührt oder bewegt zu sein, sie sind es tatsächlich. Die Schauspieler/-innen selbst sowie die im Moment des Sprechens ausgelösten Emotionen und Haltungen als Reaktion des im Moment Erlebten werden ausgestellt.

Das Nachhören und Reflektieren des Schauspielers bzw. der Schauspielerin, nachdem er bzw. sie gesprochen hat, wurde als methodischer Baustein für das Erleben im Moment bereits beschrieben. Hier interessiert nun die Frage, wie es gelingt, dass auch die Zuschauer/-innen Teil dieser Erfahrung werden können. Um sich dieser Fragestellung zu nähern, sei ein Blick auf die Abendprobe vom 6. November 2013 geworfen. Es ist die erste Probe mit mehreren Zuschauerinnen und Zuschauern, die bisher nicht am Probenprozess beteiligt waren. Zudem ist es die erste Probe, in der über einen längeren Zeitraum ohne Unterbrechung gearbeitet wird. Es handelt sich also um eine Art „Durchlaufprobe", wobei der Begriff nicht verwendet wird, da auf keinen vorab festgelegten Ablauf von Texten, Szenen oder Vorgängen zurückgegriffen wird. Die Beschreibung dieses Probenbeispiels nimmt einen größeren Raum ein, der sich dem Leser oder der Leserin vielleicht zunächst nicht erschließen mag. Es braucht jedoch, um an den Kern des markanten Moments dieser Probe zu gelangen, die Beschreibung des Entwicklungsverlaufs der Probe. Ich möchte die Leser/-innen bitten, sich auf diese kleine Reise einzulassen.

Die Studierenden bewegen sich zunächst durch den Raum, bauen Verbindungen untereinander und zu den Zuschauer/-innen auf, atmen

hörbar. Ansonsten Stille. Hörbar sind nur die Schritte, manchmal Sprünge der Akteur/-innen, ihr Atem, ab und zu leise Anweisungen des Regisseurs wie: „Versucht unten zu bleiben. Und auch die anderen mitzutragen. Vergesst nicht zu atmen" (Chétouane in: LCH_Aufnahme 33, 00:01:30-00:02:03), „Versucht euren Bauch zu spüren" (ebd. 00:03:25), „Vergesst die anderen nicht" (ebd. 00:08:21). Dieser erste Prozess des Aufbauens von Raumspannung dauert ca. zwanzig Minuten. Nach neun Minuten haben sie laut Chétouane eine „sehr schöne Spannung" (ebd. 00:09:26). Auffällig ist, dass sie sich zu Beginn dieser Probe sehr frei und raumgreifend bewegen. Die Raumatmosphäre, die entsteht, kann als heiter und fröhlich beschrieben werden. Die Studierenden lachen mitunter, begegnen sich mit offenen Blicken, lächelnden Gesichtern. Ein Studierender rennt ab und zu eine Runde durch den Raum. Entsteht eine Art von Anspannung, atmet Chétouane laut hörbar seufzend aus, wodurch sich die Körper der Studierenden wieder lösen und entspannen. Nach und nach steigert sich die körperliche Dynamik der Studierenden, sie bewegen sich sehr aktiv durch den Raum, immer miteinander verbunden, jemand klatscht, danach wieder ein Moment der Ruhe. Hörbares Atmen, spürbare Präsenz der Körper im Raum, Raumspannung, die sich durch die Bewegung der Körper auf der Bühne aufbaut. Lachende Zuschauerreaktionen, auf die auf der Bühne reagiert wird.

Nach zwanzig Minuten fragt Chétouane: „Möchte jemand sprechen?" (ebd. 00:20:26) Und gleich darauf: „Nichts ändern in der Spannung." (ebd. 00:20:31) Mit der offerierten Möglichkeit, Texte zu sprechen, ändert sich die Körperspannung und Atmosphäre im Raum zunächst, was Chétouane mit den Worten kommentiert: „Keine Front bauen. Weiter mit uns. Achtung!" (ebd. 00:21:03) Dann die konkrete Aufforderung an einen Studierenden (S8): „Willst du sprechen?" (ebd. 00:21:26) – verneinendes Kopfschütteln – Lachen auf der Bühne und im Zuschauerraum und der anschließende Kommentar von Chétouane: „Na gut." Auch hier wird spürbar, dass eine sehr offene Atmosphäre besteht, in der die Freiheit zu tun oder zu lassen gegeben wird. Nach 22 Minuten beginnt der erste Student (S5) zu sprechen, ohne konkrete Aufforderung. Er spricht *Sonett Nr. 18* (vgl. Kiesler: Chétouane_Materialiensammlung 3). Er spricht die ersten zwei Zeilen und Chétouane motiviert ihn, indem er sagt. „Bleib mit uns, sehr gut, bleib mit uns." (ebd. 00:22:46) Der Studierende tastet sich Wort für Wort weiter im Text, Chétouane wirft Kommentare dazwischen wie: „Bleib unten, bleib unten." Zu den anderen Studierenden sagt er: „Die anderen nicht warten." „Nicht halten, nicht frieren." (ebd. 00:23:18) Sie sollen nicht einfrieren, sondern weiteratmen und innerlich mitsprechen. S5 behandelt

zwar nicht jedes Wort einzeln, lässt aber nach jeder Verszeile eine längere Pause. Er spricht das gesamte Sonett. Danach herrscht eine hohe Konzentration und Ruhe im Raum.

Eine weitere Studentin (S6) entschließt sich, ihr Sonett zu sprechen (LCH_Aufnahme 33, 00:26:57). Sie wählt ebenfalls das *Sonett Nr. 18* (vgl. Kiesler: Chétouane_Materialiensammlung 3), nur in einer französischen Übersetzung. Sie spricht den Text schneller als der Studierende zuvor, macht weniger Pausen. Sie spricht mit einer leisen, zarten Stimme. Durch die Auswahl desselben Textes, die zuvor nicht verabredet war, sowie durch eine ähnlich zarte Intensität, mit der beide den Text behandeln, entsteht eine Beziehung zwischen den beiden Darsteller/-innen auf der Bühne, ein Moment der Begegnung, an dem alle anderen im Raum Anwesenden aufgrund der hohen Raumspannung teilhaben können. Es folgt wieder eine längere Phase der Stille, die Chétouane mit der Anweisung „ein Gedicht, ein Gedicht, die Spannung ist da, ihr müsst es greifen", unterbricht (Chétouane in: LCH_Aufnahme 33, 00:29:56). Der nächste Studierende (S7) beginnt das *Sonett Nr. 3* zu sprechen (vgl. Kiesler: Chétouane_Materialiensammlung 3) (LCH_Aufnahme 33, 00:30:14). „Schau in den Spiegel, sprich zu deinen Zügen", so die ersten Worte des Sonetts. Chétouane geht dazwischen und sagt: „Mit uns." (ebd. 00:30:20) S7 spricht weiter, unterbricht sich dann selbst, was Chétouane mit den Worten kommentiert: „Denk an deine Seiten." (Chétouane in: LCH_Aufnahme 33, 00:30:47) Er geht eine Runde durch den Raum, ein neuer Student (S3) beginnt *Sonett Nr. 23* zu sprechen (vgl. Kiesler: Chétouane_Materialiensammlung 3). Auch ihm gibt Chétouane die Anweisung: „Mit den anderen, bleib drin, es ist ok, es ist ok." (ebd. 00:32:28) Er spricht den ganzen Text. Es folgt intensive Stille, ein Moment des Innehaltens. Dann der nächste vorsichtige Sprechversuch. S1 beginnt mit *Sonett Nr. 56* (vgl. Kiesler: Chétouane_Materialiensammlung 3) (LCH_Aufnahme 33, 00:34:33).

Die Sprechweise des Studierenden ist getragen von großer Ruhe und Gelassenheit, nichts wird gestaltet, nach jeder Verszeile folgt eine Pause, ansonsten spricht er die Gedankenbögen eher durch. Gegen Ende atmet er zwischen einzelnen Wörtern bzw. Gedanken hörbar aus. Auch er spricht den ganzen Text. Chétouane kommentiert zwischendurch mit „schön". Noch immer liegt eine intensive Stille im Raum, die auch von den Zuschauer/-innen mitgetragen wird. Aus dieser Raumspannung heraus spricht der nächste Student (S8) ein Sonett (ebd. 00:37:45), gefolgt von einer weiteren Studentin (S9), die das *Sonett Nr. 42* (vgl. Kiesler: Chétouane_Materialiensammlung 3) probiert. Nach der vierten Zeile steigt sie unerwartet aus der Sprechsituation aus und reflektiert ihr Handeln lachend. Darauf reagieren die anderen im Raum Anwesenden eben-

falls mit einfallendem Gelächter und Chétouane kommentiert dies mit den Worten: „Selbst überrascht, wie gut das gehen kann. Es war schön, was sie gerade gemacht hat." (Chétouane in: LCH_Aufnahme 33, 00:44:25) Anschließend lobt er die existierende Raumspannung. „Sehr schöne Raumspannung, tolle Raumspannung." (ebd. 00:45:25) Und beiseite gesprochen: „Die sind in allen Richtungen. Das ist komplett offen." (ebd. 00:45:32) Nach einer Weile steigt S9 mit der fünften Verszeile wieder in ihren Text ein und spricht ihn zu Ende. Es schließt sich direkt noch einmal S7 mit *Sonett Nr. 3* an (vgl. Kiesler: Chétouane_Materialiensammlung 3) (LCH_Aufnahme 33, 00:49:19). Es gelingt ihm, sich innerhalb der existierenden Atmosphäre körperlich und sprecherisch zu verhalten. Die Studierenden bauen miteinander – ungeplant – eine körperliche Dynamik auf, die sich in verschiedenen Gängen, Läufen und Bewegungen ausdrückt. Dann wieder Stille. Scheinbar passiert nichts. „Es gibt nichts im Raum und es gibt dennoch so eine Form, wie ist das möglich, du weißt nicht, wie entsteht das, aber es ist trotzdem so bewusst und trotzdem ist nix da. Sie sprechen, wann sie wollen, das ist so toll. Du bist hier am warten, wann der nächste Text kommt, das ist wie das Leben, du weißt nicht, wann was geschieht. Das ist fantastisch. Wenn Theater so ist, ich könnte Stunden zuschauen", so Chétouane in einer Nebenbemerkung (Chétouane in: LCH_Aufnahme 33, 00:59:55-1:00:40).

Ein weiterer Student (S10) spricht seinen Text, gefolgt von dem nächsten Studenten (S11), der das *Sonett Nr. 91* (vgl. Chétouane_Materialiensammlung 3) wählt (LCH_Aufnahme 33, 01:01:30). Auffällig sind die Pausen, die der Studierende setzt. Er hört seinen Worten nach, an manchen Stellen einzelnen Wörtern, an manchen Stellen gedanklichen Verbindungen. Und obwohl er Wort für Wort spricht, hält er die Spannung zwischen den Wörtern und lässt den Text in seiner Tiefe und Bedeutung verstehbar werden. Er lässt sich durch die Wörter des Textes bewegen und gerät so in eine emotionale Situation. Zwischendurch gibt es Zuschauerreaktionen (Lachen), aber der Studierende setzt sich der Situation aus und öffnet sein Erlebnis für alle im Raum Anwesenden. Er versucht nicht den Text zu präsentieren, ihn zu „beherrschen", er wird berührt vom Text und stellt diesen Moment des Berührtseins, des Bewegtwerdens aus. Er teilt ihn öffentlich mit den Zuschauerinnen und Zuschauern, ohne dass er in einen Gestus der Betroffenheit gelangt. Diese Offenheit und Ausgesetztheit erreicht er vor allem über den Atem, den er hörbar fließen lässt. Dabei nimmt er sich nicht vor, zu spielen, dass er von den Worten des Textes oder einer bestimmten Situation berührt ist. Er ist es wirklich und wahrhaftig. Diese Situation entsteht aus dem Nichts, nur über das Hören und Reflektieren der Worte,

die den persönlichen Kern des Schauspielers treffen und seine Emotionalität ausstellen. Das Ausgesetztsein des Studierenden erzeugt für mich als Zuschauerin einen Moment, dem ich mich nicht mehr entziehen kann. Dieser Moment lässt sich zunächst nur subjektiv beschreiben, „wie alle Wahrnehmungen des Künstlerischen“ (Ritter 2015b, 38), geht es doch im Ästhetischen „mit vollem Recht um subjektive Wirklichkeiten. Das griechische Aisthanomai – als ‚Medium‘ angesiedelt zwischen Aktiv und Passiv – drückt das subjektive Moment schon grammatisch aus: ich nehme wahr – für mich.“ (Ritter 2009, 226). Diesen Raum ästhetischer Erfahrung beschreibe ich im Probenprotokoll wie folgt:

> Dann S11[4]. Wahnsinn! Es gab Zuschauerreaktionen, aber er ist sehr bescheiden geblieben! Er hat mich ziemlich erwischt. […] Bei ihm wird deutlich, wie stark ihn der Text bewegt und mich damit als Zuschauerin auch! Die Worte berühren ihn! Und obwohl er Wort für Wort spricht, hält er die Spannung zwischen den Worten und ich verstehe den Text von Anfang bis Ende, ich spüre ihn in seiner Tiefe und Bedeutung. […] Das zu vermögen, ist nichts Neues im Theater. Es ist aber genau der Moment, die ästhetische Erfahrung, die ich in diesem Augenblick mache. Es passiert etwas mit mir. (Kiesler, Probenprotokoll 2013-11-06, 73 f.)

Nach diesem Erlebnis mit dem Text, dem sich der Sprecher auf der Bühne vor und mit den Zuschauer/-innen ausgesetzt hat, sprechen noch zwei weitere Studierende, zuerst S2 einen Teil des *Sonetts Nr. 30* (vgl. Chétouane_Materialiensammlung 3) und dann nochmals S3 das *Sonett Nr. 28* (vgl. ebd.). Nach einer Stunde und elf Minuten bricht Chétouane die Probe ab, weil die Studierenden nun „sehr müde“ sind, wie er feststellt (Chétouane in: LCH_Aufnahme 33, 01:11:24).

Welche Schlussfolgerungen können aus der Beschreibung dieses Probenbeispiels gezogen werden? Was „funktioniert“ innerhalb dieser Probe? Der erste Vorgang, der beobachtet werden kann, ist der Aufbau einer bestimmten Raumspannung. Chétouane stellt den Studierenden diese Aufgabe nicht, sie ergibt sich aus der bisherigen Probenarbeit, in der die Studierenden eine Eigenständigkeit und Selbständigkeit entwickelt haben, eine Probe zu beginnen. Für diese Aufgabe wird ihnen Zeit und Freiraum gegeben. Ihr Gelingen äußert sich mehrfach in Chétouanes Äußerungen wie „sehr schöne Spannung“ (Chétouane in: LCH_Aufnahme 33, 00:09:26), „tolle Raumspannung“ (ebd. 00:45:25) oder: „Die sind in allen Richtungen. Das ist komplett offen.“ (ebd.

00:45:32) Das heißt, es gelingt den Studierenden, ihre Wahrnehmung in alle Richtungen des Raums zu öffnen und dadurch ihre körperliche Präsenz zu vergrößern. Zudem teilen sie den Raum nicht in zwei Teile, d. h. in Bühne und Zuschauerraum, sondern öffnen die vierte Wand und lassen für alle im Raum Anwesenden spürbar werden, dass sie sich in *einem* gemeinsamen Raum befinden. Dies schafft die Voraussetzung dafür, dass die Zuschauer/-innen überhaupt eine Erfahrung machen können. In einem offenen Raum, in der direkten Konfrontation, auch mit dem Blick der Schauspielerinnen und Schauspieler werden die Zuschauer/-innen einer aktiven Begegnung mit ihnen ausgesetzt.

Gibt es Momente, in denen sich „Fronten“ aufbauen oder in denen die Studierenden ihre erfolgreich aufgebaute Körper- und Raumspannung verlieren, beispielsweise wenn die Textebene hinzukommt, dann wird dieser Moment auf eine Bewusstseinsebene gehoben und sofort durch Chétouane reflektiert. Er fordert die Studierenden dann jeweils auf, ihre lockere Körperpräsenz sowie die Verbindungen untereinander und in den Zuschauerraum zu behalten, indem sie ihre Wahrnehmung immer wieder öffnen. Schließlich gelingt es den meisten der Sprecherinnen und Sprecher, ihr Sonett in der Verbindung mit den Partner/-innen auf der Bühne sowie den Zuschauenden zu entfalten. Keiner weiß zuvor, in welchen emotionalen Zustand oder in welche Situation der Reflexion sie die Begegnung mit dem Text führen wird. Das Ziel besteht darin, sich dieser offenen Situation vor einem Publikum auszusetzen. Fast alle Studierenden erreichen dieses Ziel auf dieser Probe, was sich in Chétouanes Kommentaren sowie dem sich anschließenden Gespräch mit den Zuschauer/-innen widerspiegelt. So beschreibt eine Zuschauerin ihren Eindruck wie folgt:

> Ich fand’s sehr schön. Ich hab irgendwann gemerkt, dass ich Tränen in den Augen hab. Und hab gar nicht gemerkt, wie, das passiert mir sehr selten. Das war sehr schön. Ich fand den Umgang, den ihr hattet miteinander auf der Bühne besonders, sehr sozial, sehr menschlich, ihr habt euch sehr unterstützt, ihr habt immer gefühlt, wenn jemand Hilfe braucht oder Nähe braucht. Und – ja, ich konnte alles spüren. Die ganzen Energien, das Warme, […] das kam ziemlich schnell an und ich hab eigentlich nicht gemerkt, wie die Zeit verstrichen ist. […] Ja, es war interessant, weil es überhaupt gar keine Geschichte gab und doch, was da alles passiert. (LCH_Aufnahme 34_2013-11-06; 00:28:08-3)

Das Gelingen des „Durchlaufs“ begründet sich also darin, dass die Studierenden sich selbst einer offenen Situation, in der sie nicht wissen, was

passieren wird, aussetzen und in der Lage sind, sich ereignende Emotionen, Reflexionen und Haltungen in der Begegnung mit einem Text auszustellen. Es entstehen Momente der Erkenntnis und „Wahrhaftigkeit", da auch die Zuschauer/-innen spüren, dass diese Erfahrungen, die der Sprecher oder die Sprecherin im Moment des Sprechens durchlebt, nicht gespielt, sondern real, quasi „wirklich und echt" sind. Auf diese Weise gelingt es den Studierenden, einen „offenen Raum ästhetischer Erfahrungen zu eröffnen" (Ritter 2015b, 41), indem das gesprochene Wort Auslöser für ein ästhetisches Erlebnis wird. Eben in dieser Ereignishaftigkeit liegt der künstlerische Wert einer sprechkünstlerischen Äußerung.

Zusammenfassend lässt sich sagen: All die Voraussetzungen, die erfüllt sein müssen, damit sich eine ästhetische Erfahrung ereignen kann, und an denen Chétouane während des Probenprozesses arbeitet, sind auf dieser Probe gegeben. Zu ihnen zählen: eine offene Raumspannung, in der eine Verbindung zwischen den Akteur/-innen untereinander und zu den Zuschauer/-innen besteht, eine hohe körperliche Präsenz, die vor allem über die Öffnung der Wahrnehmung in alle Richtungen des Raums hergestellt wird, sowie ein hohes Reflexionsbewusstsein. Hinzu kommt die Fähigkeit, sich einer emergenten Situation vor und mit einem Publikum auszusetzen, in der sich Wirklichkeiten ereignen und sich der Text vergegenwärtigt. Erwähnt sei an dieser Stelle jedoch auch, dass das Ausgesetztsein der Performer/-innen, wie in diesem Kapitel beschrieben, es mit sich bringt, dass stimmliche Präsenzen als gegeben akzeptiert werden und bestimmte handwerkliche Fähigkeiten, die das professionelle Sprechen von Schauspielerinnen und Schauspielern auf der Bühne kennzeichnen, nicht gefordert sind oder sogar als „störend" erachtet werden. So lehnt Chétouane ein gestaltendes Sprechen ab, es geht immer um ein Hörbarmachen des persönlichen Kerns einer Person. Jedoch wird dabei ein wichtiger Aspekt außer Acht gelassen. Die Stimme ist ebenso wie der Atem, der Blick, die imaginären Linien oder die spezielle Körperpräsenz ein Mittel, um eine Raumspannung sowie die Verbindung zu den Bühnenpartner/-innen und Zuschauer/-innen aufzubauen. An diesem stimmlichen Sendungsbewusstsein wurde nicht gearbeitet, weshalb es den Studierenden oftmals nicht gelang, eine „Verräumlichung" der Sprache zu erzielen, so wie sie es auf der körperlichen Ebene konnten. Umso wichtiger scheint mir die Ausbildung eines stimmlichen Sendungsbewusstseins, da dieses in der Theaterpraxis vorausgesetzt wird. Auch innerhalb von Produktionen, in denen Regisseur/-innen ein Sprechen mit gestaltetem Theaterton ablehnen, ist dennoch die Sendungsfähigkeit der Stimme gefragt, will sie eine Verbindung zum Raum und zu den im Raum Anwesenden auf-

bauen und darüber hinaus die Möglichkeit für eine ästhetische Erfahrung öffnen.

4.8 Fazit: Sprechen als Reflexionsprozess

Fragt man, wo und wann sich das Bühnengeschehen der beschriebenen Probe abspielt, kann man phänomenologisch betrachtet von einem leeren Bühnenraum oder von einem „Nullpunkt“ bzw. „Nullort“ sprechen, an dem das Geschehen beginnt und das dem „Null-Zustand“ (dem Nicht-Wissen) entspricht, den Chétouane für seine Schauspieler als produktiven Ausgangspunkt reklamiert (vgl. Waldenfels 2015, 44 f.). Von hier aus entwickeln sich verschiedene Bewegungen der Schauspielerinnen und Schauspieler, werden Positionen markiert und entfaltet sich der Raum im „Jetzt“, „indem er sich bevölkert“ (ebd. 45).

Die Studierenden bewegen sich gehend, laufend, hüpfend durch den Raum, stehen mit geöffneten Handflächen und vorgestreckten Armen in verschiedene Richtungen zeigend, sie blicken in den Zuschauerraum, sie sprechen Shakespeare-Sonette. Es findet keine szenische Bebilderung, eine Illustration oder Verdopplung der Texte statt. Die Bewegungen und körperlichen Aktionen der Studierenden sind nicht choreografiert oder festgelegt. Doch worauf die Körperbewegungen und sprachlichen Äußerungen abzielen, welchen Regeln sie folgen, ist nicht „lesbar“. Derartige „Geltungs- und Verständnisfragen verpuffen angesichts einer durchgehenden Suspension der Semantik und der Pragmatik des Verhaltens“ (Waldenfels 2015, 46), wie sie einem auf dieser und allen nachfolgenden Proben und den beiden Aufführungen begegnet. Dennoch scheinen die Bewegungen der Studierenden von einem kanonisierten Repertoire von Gesten bestimmt zu sein, mit denen die Performer/-innen miteinander in Kontakt treten. Dabei greift jede einzelne Bewegung meist auf das zurück, was im gesamten Raum passiert. Sie wird „als eine innerhalb des Gefüges der Gruppe gedacht, die zugleich aus dem eigenen Sich-Bewegen und dem Bewegt-Werden hervorgeht“ (Müller-Schöll/Otto 2015, 20).

Die Texte sind innerhalb dieses Bewegungssystems weder vom Zeitpunkt noch vom chronologischen Ablauf festgeschrieben. Es kann sein, dass das Sprechen eines Sonetts sich verbindet mit einer Bewegung oder auch mit dem Kontakt zu einem oder mehreren anderen Akteur/-innen. Hier haben die Zuschauer/-innen mögliche Verknüpfungen herzustellen, die aber weder intendiert noch inszeniert sind. Diese Verbindungen zwischen Text, Spiel und Performer/-innen entstehen im Augenblick und konstituieren Stimmungen bzw. kleine Situationen, die sich sofort wieder auflösen. In ihnen kündigt sich ein Bedeutungspotential an, ohne

dass sich dabei ein Ziel ausformuliert oder eine Geschichte weiterentwickelt (vgl. Waldenfels 2015, 46).

Die Sprechweise der Studierenden ist gekennzeichnet durch eine ruhige Stimmführung, durch ein langsames Sprechtempo, das insbesondere durch die häufige Pausensetzung entsteht sowie durch einen hörbaren Atem, durch den sich die Pause als hörbare Stille kundtut, innerhalb der sich in den Spieler/-innen etwas ereignet. Die langen Pausen verlagern das Gewicht vom *Was* auf das *Wie* des Sprechens. Dieses gleicht zunächst eher einem Zitieren denn einer interpretierenden Sprechgestaltung. Durch die zitierende Sprechweise nehmen die Schauspieler/-innen ein distanziertes Verhältnis zum Text ein und kennzeichnen damit, dass sie den Text eines Anderen sprechen, denn, so Chétouane: „ich will, dass die Literatur spürbar bleibt" (Chétouane in: Interview 1, 10).

Über das zitierende, ertastende Sprechen des Textes nähern sie sich einem Reflexionsprozess, den laut Chétouane auch der Autor beim Schreiben durchläuft. Er beabsichtigt, dass der oder die Schauspieler/-in, ähnlich wie Shakespeare im Prozess des Schreibens, erst im Prozess des Sprechens zu einer Erkenntnis gerät. Indem er/sie den Text entfaltet, kann er/sie sich dazu ins Verhältnis setzen. „In einem Verhältnis zu der Sprache, die ich gerade in den Raum stelle, kann ich reagieren als Subjekt, oder nicht, im Verhältnis dazu." (ebd. 8) Auf diese Weise, indem ein/e Schauspieler/-in erst im Moment des Sprechens über das Gesagte reflektiert, gelangt er/sie zu einer persönlichen Äußerung. „Dieser fremde Text löst in dir was aus, während du es aussprichst, […] weil das Wort hat einen Nachklang." (ebd. 9) Der Nachklang der Worte kann eine Reaktion, sowohl im Sprechenden als auch im Hörenden auslösen, sei es eine Emotion oder Empfindung, sei es ein Moment der Erkenntnis oder des Begreifens. Der oder die Schauspieler/-in gestaltet den Text nicht, wissend um den Ausdruck, den er/sie herstellen möchte, sondern er/sie entfaltet ihn, ohne zu wissen, in welchen Zustand oder in welche Stimmung bzw. Situation er/sie dadurch gerät. „Es ist ein Block, den man in den Raum stellt." (Chétouane 2004, 287)

Der Denk-Sprech-Prozess charakterisiert sich hier also nicht über ein Vordenken im Sinne eines gedanklichen Vorgreifens einer sprecherischen Äußerung, dem auch die innere Einstellung, Motiviertheit und Zielgerichtetheit der Sprechenden innewohnt, sondern über ein reflexives Nachhören, aus dem dann erst eine Haltung, Stimmung oder Situation entsteht. Dementsprechend kann hier vom Schauspieler eher als „Antwortendem", was der griechischen Übersetzung des Begriffs „Schauspieler" von „hypokritēs" entspricht, gesprochen werden als von „acteur", also einem „Handelnden" (vgl. Waldenfels 2015, 39).

Verallgemeinernd lässt sich also die Art des Sprechens der Studierenden als „reflektierendes Sprechen“ bezeichnen, das über das Ausstellen und Entfalten eines fremden Textes, das einem Zitieren nahe kommt und über das Nachhören der gesprochenen Worte, das ein Erlebnis auszulösen und eine neue Wirklichkeit zu konstituieren vermag, zu einer persönlichen Äußerung generiert. Diese persönliche Äußerung entwickelt sich nicht als Figurenäußerung auf der Basis einer dramatischen Situation, sondern konstituiert innerhalb der aktuellen Kommunikationssituation zwischen Schauspieler/-innen und Zuschauer/-innen einen gemeinsamen Moment des Erlebens, aus dem dann durchaus das Fragment einer Figur oder eine szenische Assoziation erwachsen kann. Aber dies entscheidet sich letztlich in den Köpfen und Körpern der Zuschauerinnen und Zuschauer.

Interessant ist, dass das reflektierende Sprechen dem „Ersprechen eines Textes“ als bekanntem methodischem ersten Schritt einer Textarbeit ähnelt. Die Studierenden verlagern diesen Schritt in Chétouanes Arbeit auf die Bühne und stellen ihn in einem offenen Prozess aus. Auf der Basis des Nicht-Wissens, wie man den Text sprechen wird, entsteht diese Sprechweise vor allem über das Nachhören der Worte. Dabei schwingt innerhalb dieser offenen, nicht interpretierenden Form des Sprechens zugleich die Frage mit, wie sich diese Texte überhaupt sprechen lassen. Im reflektierenden Sprechen thematisiert sich die Suche, „im Umgang mit einem von irgendwoher überkommenen unbekannten Textobjekt herauszufinden, was es überhaupt damit auf sich hat“ (Müller-Schöll/Otto 2015, 18).

Dabei geht es Chétouane nicht um eine Gestaltung der Sprache durch Sprechen, sondern darum, die Sprache sprechen zu lassen, gemäß dem Satz von Foucault, der ihn geprägt hat: „Es ist nicht das Subjekt, das spricht, sondern die Sprache selbst.“ (Chétouane in: Interview 1, 7) Der Fokus wird von einer „Verkörperung“ der Sprache bzw. des Textes innerhalb einer Figur auf eine „Verräumlichung“ der Sprache bzw. des Textes verschoben. „Ich glaube, es geht wirklich über die Worte, ganz physisch, zuerst. Der Inhalt entsteht dann.“ (ebd.) Das gesprochene Wort wird nicht interpretierend gestaltet und damit eine subjektive Sichtweise projiziert, hinter welcher der Text verschwindet, sondern es wird in den Raum gestellt. Hierbei spielt der Sprechklang eine wichtige Rolle, durch den eine ganz bestimmte Atmosphäre entsteht.

> Es gibt eine Art, [beispielsweise] das Wort „still“ so in den Raum zu stellen, dass der Raum still wird. Und nicht, weil man spielt „still“, sondern es ist real, es realisiert sich. Und ich glaube, das ist letztlich auch das, was man Performativität nennt. (Chétouane in: Interview 1, 5)

Diese Transformation, in der sich etwas Gesagtes realisiert, nennt Chétouane eine „Verräumlichung der Sprache" (ebd. 6), d. h., die Sprache „füllt den gesamten Raum mit ihren möglichen Realisierungen" (ebd.), Performativität ereignet sich. Das in den Raum gestellte, gesprochene Wort hat also eine reale (und keine behauptete oder gespielte[5]) Konsequenz und löst eine Reaktion aus. In diesem Sinne kann auch hier vom Sprechen als Handeln gesprochen werden, jedoch mit dem Unterschied, dass die Schauspieler/-innen ihr Handeln nicht planen. Chétouane thematisiert damit den performativen Moment auf der Bühne, der jeder Form des Schauspielens innewohnt: das Agieren und Reagieren von Schauspieler/-innen im Augenblick sowie die Konstitution einer realen Situation zwischen Bühne und Zuschauerraum. In diesem Sinn lässt sich das Verhalten der Studierenden auf der Bühne sowie ihre reflektierende Art des Sprechens einer *performativen Spielpraxis* (vgl. Stegemann 2011, 106) zuordnen.

Aus den vorgestellten methodischen Aspekten der Probenarbeit mit dem Text lässt sich folgender Ansatz der Textarbeit ableiten bzw. zusammenfassen. Im Gegensatz zu einer normalerweise zu Beginn der Textarbeit stattfindenden Text-, Situations- und Figurenanalyse steht die Beschäftigung mit dem Textmaterial aus einem Zustand des Nicht-Wissens heraus. Ziel ist die Entfaltung des Textes in einer performativen Situation, in der es gelingt, gemeinsam mit allen im Raum Anwesenden mit dem Text ein Erlebnis zu haben. Voraussetzung hierfür ist eine offene Situation, in der sich Akteur/-innen und Zuschauer/-innen darüber bewusst sind, dass sie sich in einem gemeinsamen, quasi postdramatischen Raum befinden, innerhalb einer aktuellen Kommunikationssituation. Demnach wird keine dramatische oder erfundene Situation auf der Bühne entwickelt, in der die Texte eingebettet sind bzw. aus der heraus gesprochen und gehandelt wird, sondern die Akteur/-innen agieren aus einer aktuellen Kommunikationssituation heraus und kreieren durch ihr Sprechen und Handeln Situationen, die Wirklichkeiten bzw. Assoziationsräume erst konstituieren.

Um einen solchen postdramatischen, relationalen Raum und eine performative Situation kreieren zu können, müssen bestimmte körperliche und räumliche Voraussetzungen erfüllt werden, wie das Herstellen einer Raumspannung durch die Verräumlichung der Körper, weiterhin das Herstellen einer Präsenz der Gelassenheit und das Öffnen der vierten Wand zu den Zuschauer/-innen. Die Fähigkeit hierfür wird durch Wahrnehmungsübungen bzw. die körperliche und räumliche Arbeit entwickelt. Kommt innerhalb dieser offenen Situation die Textebene hinzu, gilt es, das Sprechen nicht zu planen, nicht aus den Motivationen und Absichten einer Figur heraus zu entwickeln, sondern sich in die Bereit-

schaft zu begeben, durch das Sprechen des Textes etwas zu erleben bzw. in Beziehung zu treten mit dem Text. Der Weg zu einer ästhetischen Erfahrung führt über das Wort-für-Wort-Sprechen, über das Nachhören anstatt Vordenken hin zur Entfaltung des Textes. Auch das Mitteilungsbedürfnis entsteht nicht aus dem konkreten *Warum* und *Wozu* einer vorab definierten Situation, sondern aus einem Reflexionsbedürfnis der Schauspielerinnen und Schauspieler und der offenen Bereitschaft, sich einem Erlebnis vor Zuschauerinnen und Zuschauern auszusetzen. Hierbei gilt es, sich vom Text führen zu lassen, anstatt ihn zu beherrschen und zu „gestalten". Die sich durch das Sprechen auf jeder Probe und in jeder Aufführung neu konstituierende performative Situation entfaltet eine Potentialität in der Ansprechhaltung wie auch in der Bindung eines Textes an ein konkret sprechendes Subjekt. Es entstehen räumliche Konstellationen, die Möglichkeiten der Deutung und Interpretation beinhalten, die aber nie eindeutig sind. Dennoch können auch innerhalb einer performativen Situation szenische Inseln bestehen, die während des Probenprozesses fixiert werden. Sie sind allerdings nicht als „gebaute Szenen" zu verstehen, sondern als Material, mit dem auf der Bühne gearbeitet werden kann. Die Reihenfolge dieser Inseln ebenso wenig wie die der Texte ist jedoch nicht festgelegt. Die Fixierung von Inseln kann sich sowohl auf räumliche Konstellationen als auch auf Teilstimmungen, die durch das Sprechen eines Textes entstehen, beziehen.

5 Die musikalische Arbeit am Text: Musikalisierungsprozesse in den Probenarbeiten von Claudia Bauer, Peer Baierlein, Volker Lösch und Bernd Freytag

Musikalisierungsprozesse standen in den von mir beobachteten Produktionen einerseits im Zusammenhang mit der chorischen Arbeit am Text, die unterschiedliche Formen des Chorsprechens wie das synchrone Sprechen oder das polyphone Sprechen hervorbringt, andererseits im Zusammenhang mit der Entstehung musikalischer Sprachflächen, die hervorgebracht werden durch das Spiel mit den materiellen Bestandteilen gesprochener Sprache, wie mit dem Sprechrhythmus, der Sprechgeschwindigkeit und Pausengestaltung oder dem Stimmklang. Insbesondere die Probenprozesse von Claudia Bauer und Volker Lösch bringen mit den dort beobachteten Kompositions- und Musikalisierungsstrategien Erkenntnisse in Bezug auf eine musikalische Arbeit am Text hervor. Bevor diese Strategien anhand konkreter Beispiele aus den Probenprozessen beleuchtet werden, soll der Begriff der „Musikalisierung" näher bestimmt werden.

5.1 Musikalisierung: eine Begriffsbestimmung

Unter dem Begriff „Musikalisierung“ sei in Anlehnung an David Roesner nicht ein Sammelbegriff für „Theater mit Musik“ oder ein reiner Vorgang der Formgebung verstanden, sondern ein Verfahren, das die Materialität theatraler Kommunikation in ihrer *Musikalität* wahrnehmbar macht und das musikalische Potential von Sprache, Geräusch oder Bewegung ausstellt (vgl. Roesner 2003, 34 f.). Zudem ist laut Roesner von einer Musikalisierung im Theater dann zu sprechen, wenn diese in der Inszenierung sinnfällig ist (vgl. Roesner 2015a, 10).

> Während z. B. jede Inszenierung „rhythmisch“ ist, da sie Ereignisse in der Zeit gestaltet und strukturiert, ist dies aber nur in manchen Inszenierungen auffällig, hervorgehoben, und konstituiert dann den spezifischen Sinn bzw. die spezifische Erfahrung mit. (ebd.)

Roesner beleuchtet vier Aspekte der Musikalisierung: die Musikalisierung auf Ebene der Vorlage (also des Textes), die Musikalisierung der Sprache, die Verwendung des Partiturbegriffs (für die künstlerische Organisation des Bühnengeschehens) sowie die Musikalität der Inszenierung insgesamt (vgl. Roesner 2003, 20 ff.). Im Rahmen der Musikalisierungsprozesse der hier untersuchten Probenarbeiten sind vor allem die ersten beiden Aspekte von Bedeutung. Der Aspekt der Musikalisierung auf Ebene der Textvorlage stellt im Rahmen einer musikalischen Arbeit am Text meist einen ersten methodischen Schritt dar. Er spielt, wie zu sehen sein wird, auch innerhalb der *Faust*-Produktion von Claudia Bauer eine wichtige Rolle. In den zwei genannten Produktionen entwickelt sich aus der Musikalisierung durch Komposition und Notation ein „musikalisierendes Sprechen“ (Nöther 2008, 5), das neben dem Sinngehalt der Rede auch auf die prosodischen Merkmale des Sprechens wie Sprechmelodie, Sprechrhythmus, Sprechgeschwindigkeit etc. verweist und diese wahrnehmbar macht. „Musikalisierendes Sprechen“ wird in dieser Studie demnach nicht als Sprechen verstanden, das durch musikalischen Klang von außerhalb mit Musik in Verbindung steht (vgl. ebd.), sondern „durch die Klangorientierung des Sprechens selbst“ (ebd.). Musikalisierung wird in Anlehnung an Schrödl als Strategie verstanden, welche die sinnlich-materielle Erscheinung gesprochener Sprache produziert und ausstellt (vgl. Schrödl 2012, 77).[6]

Dabei können „Musik und Sprache“ in unterschiedlicher Beziehung zueinander stehen. Zum einen kann die Musikalisierung Aspekte des

Textes verstärken und unterstützend hervorheben, zum anderen kann die Musikalisierung mit der Sprache im Konflikt stehen und diese eher „zerhacken“ oder zersetzen (vgl. ebd.). Musikalisierungen beziehen sich laut Schrödl ebenfalls auf Übergänge zwischen Sprech- und Singstimme, auf die Bearbeitung der Vokale und Melodien beim Sprechen. Wesentliches Prinzip ist die Verfremdung (vgl. ebd. 78). Als Beispiel führt Schrödl die Inszenierungen des Regisseurs Einar Schleef auf. Charakteristisch für dessen Inszenierungen sind die Rhythmisierungen des Sprechens, die sich gegen den deutschen Sprachgebrauch sperren bzw. sich vom alltäglich Hörbaren derart abheben, dass sie eine besondere Auffälligkeit erreichen (vgl. ebd.). Es lassen sich in Schleefs Inszenierungen sehr unterschiedliche Ausprägungen der Rhythmisierung analysieren (vgl. dazu Roesner 2003, 183 ff.). So bleiben Interpunktionen des Textes innerhalb der Sprechgestaltung unberücksichtigt, nach fast jedem Wort oder Halbsatz wird eine Zäsur gesetzt und das „Atemholen zu wahrnehmbaren Pausen gemacht“ (Schrödl 2012, 78). Es wird nicht nur abgehackt gesprochen, sondern auch mit hoher Sprechintensität und Lautstärke. Die rhythmisierte Sprechweise erschwert ein Text- und Sinnverstehen durch die spezifische Pausensetzung, durch für die deutsche Standardsprache untypische Akzentuierungen von Wörtern wie „ist“, „hier“ oder „in“ sowie durch die gleichartige Aussprache aller Wörter, womit Satz- und Sinnzusammenhänge auseinandergerissen oder auch gegen den Sinn des Textes gesprochen werden (vgl. ebd. 79). Im Zusammenhang mit der Inszenierung *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek in der Regie von Einar Schleef bezeichnet Roesner die Musikalisierung als „die genaue stilisierende Festlegung von Pausen, Staccati, gedehnten Tönen, Sprachmelodieverlauf und rhythmischen Akzenten etc.“ (Roesner 2003, 192).

Nach diesen Ausführungen kann die Rhythmisierung als Strategie der Musikalisierung bezeichnet werden, wobei der Begriff der Musikalisierung eher die auffällige Benutzung von Tonhöhen, Sprechmelodieverläufen, Lautheit oder Stimmklang fokussiert, während sich die Rhythmisierung auf die Verwendung von rhythmischen Parametern, auf die Akzentuierung, Sprechgeschwindigkeit und Pausengestaltung des Sprechakts bezieht und diese in den Fokus der Wahrnehmung treten lässt. Die Benutzung prosodischer Parameter *kann* dabei innerhalb einer Komposition festgelegt sein, d. h., der Text wird als Partitur behandelt und in Notenwerte übertragen. Vereinfacht formuliert, wird Musikalisierung verstanden als ein Verfahren, in dem die Sprache selbst zur Musik wird und prosodische Merkmale als auffällig in Erscheinung treten. (vgl. Kiesler 2016, 60)

Erkenntnisse in Bezug auf Musikalisierungsstrategien ließen sich im Rahmen der chorischen Textarbeit durch die Probenarbeiten von Volker Lösch und Bernd Freytag sowie Claudia Bauer und Peer Baierlein gewinnen. Neben der Rhythmisierung wurden Prozesse der Phrasierung und Instrumentierung beobachtet. Diese Strategien werden im Folgenden anhand einiger Probenbeispiele beleuchtet und als methodische Ansätze einer musikalischen Arbeit am Text herausgearbeitet.

5.2 Spurentrennung

Der wohl berühmteste Text in Goethes *Faust* ist der Faust-Monolog innerhalb der Szene „Nacht" (vgl. Goethe 2000, 13 ff.). Auch in der *Faust*-Inszenierung von Claudia Bauer nimmt er einen wichtigen Stellenwert ein. Die musikalische Erarbeitung dieses Textes soll in diesem Kapitel beschrieben werden. Sie geht aus der „Spiel-im-Spiel-Situation" hervor und arbeitet mit der Aufhebung einer geschlossenen Figurenidentität (vgl. S. 129 ff.). Zunächst sei an dieser Stelle ein Ausschnitt des Faust-Monologs abgedruckt, welcher der Textfassung des Konzerttheaters Bern vom 16. Juni 2014 entstammt, dem Tag der Konzeptionsprobe. Sowohl in der Stückvorlage (vgl. Goethe 2000, 13 ff.) als auch in der Textfassung der Inszenierung weist der Monolog wesentlich mehr Text auf.

NACHT

In einem hochgewölbten, engen gotischen Zimmer Faust,
unruhig auf seinem Sessel am Pulte.

FAUST
Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor;
Heiße Magister, heiße Doktor gar
Und ziehe schon an die zehen Jahr
Herauf, herab und quer und krumm
Meine Schüler an der Nase herum –
Und sehe, daß wir nichts wissen können!
Das will mir schier das Herz verbrennen.
Zwar bin ich gescheiter als all die Laffen,

> Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;
> Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
> Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel –
> Dafür ist mir auch alle Freud entrissen,
> Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen,
> Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,
> Die Menschen zu bessern und zu bekehren.
> Auch hab ich weder Gut noch Geld,
> Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt.
> Es möchte kein Hund so länger leben!
> Drum hab ich mich der Magie ergeben,
> Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
> Nicht manch Geheimnis würde kund;
> Daß ich erkenne, was die Welt
> Im Innersten zusammenhält.
> Weh! steck ich in dem Kerker noch?
> Verfluchtes, dumpfes Mauerloch!
> Das ist deine Welt! das heißt eine Welt.
> Und fragst du noch, warum dein Herz
> Sich bang in deinem Busen klemmt?
> Warum ein unerklärter Schmerz
> Dir alle Lebensregung hemmt?
> Flieh! auf! hinaus ins weite Land!
> Und dies geheimnisvolle Buch,
> Ist dir es nicht Geleit genug?
> Ihr schwebt, ihr Geister, neben mir;
> Antwortet mir, wenn ihr mich hört!
> Jetzt erst erkenn ich, was der Weise spricht:
> Die Geisterwelt ist nicht verschlossen;
> Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!
> (Bauer/Hofer (2014): Textfassung vom 16. Juni 2014, 5 f. ; für das Original vgl. Goethe 2000, 13 ff.)

Der erste Schritt, der methodisch für die Arbeit mit diesem Text beschrieben werden kann, ist die Spaltung der Figur Faust durch die Aufteilung des Monologs auf die fünf an der Produktion beteiligten Schauspielerinnen und Schauspieler. Hierfür führt die Regisseurin Claudia Bauer das bereits beschriebene Inszenierungselement ein, das sich im weiteren Verlauf der Proben als Prinzip durch die gesamte Inszenierung zieht: die Trennung von Spiel und Sprache (vgl. S. 125 ff. u. 309 ff.). Diese Trennung zweier Ausdrucksebenen im Theater bezeichnet Roesner als

„Spurentrennung“ bzw. in Anlehnung an die Spuren („Tracks“) eines Mischpults als „Trackwork“ (Roesner 2003, 235). Dabei kann unterschieden werden zwischen einer Trennung im Arbeitsprozess durch voneinander unabhängige Erarbeitungen etwa von einer Ton- und Bildspur und einer sogenannten Trackwork-Ästhetik der Aufführung selbst, die vor allem durch ein Fehlen semantischer Zusammenhänge zwischen den Ausdrucksebenen hervorgerufen wird (vgl. ebd.). Im Rahmen einer musikalischen Arbeit am Text kann die Trennung von Spiel und Sprache sowohl als methodisches als auch als ästhetisches Element der Probenarbeit beschrieben werden. Methodisch schlägt sich die Spurentrennung beispielsweise in der Arbeitsweise von Volker Lösch und Bernd Freytag nieder. Die chorisch-musikalische Erarbeitung eines Textes findet bei ihnen zunächst sitzend im Stuhlkreis statt. Die gegenseitige Wahrnehmung, das Finden gemeinsamer Sprecheinsätze sowie das synchrone Sprechen werden damit erleichtert. Später erfolgt die Öffnung des Stuhlkreises in ein oder zwei Reihen, in der die Chorist/-innen nebeneinander sitzen. Erst nachdem ein Text chorisch-musikalisch erarbeitet wurde, wird er in körperliche und szenische Abfolgen eingebettet (vgl. zur chorischen Textarbeit S. 277 ff.). Textarbeit und szenisch-körperliche Arbeit finden sozusagen getrennt voneinander statt.

In der *Faust*-Produktion von Claudia Bauer erfolgt die Spurentrennung auf ästhetischer Ebene, wobei es keine absolute Unabhängigkeit der Ausdrucksebenen gibt. Für das hier aufgeführte Beispiel, den Faust-Monolog, vollzieht sich die Trennung von Spiel und Sprache in einer *räumlichen Trennung*. Es wird eine Bild- und eine Sprachebene entwickelt. Auf der Bildebene wird innerhalb dieser Szene nur gespielt und nicht gesprochen. Diese Ebene läuft über eine Videoprojektion. Innerhalb einer geschlossenen Kammer, die sich im hinteren Teil des Bühnenbilds befindet, entwickelt ein Schauspieler im Verlauf der Proben einen stummen szenischen Vorgang für die Figur Faust. Dieses stumme Spiel wird als visuelle Großaufnahme auf eine Videoleinwand projiziert, d. h., die Zuschauer/-innen werden in diese Kammer nur durch eine Videoschaltung Einblick erhalten. Parallel dazu wird auf der Vorderbühne eine Sprach- bzw. Sprechebene entwickelt, auf der vier Sprecherinnen und Sprecher vor jeweils einem Standmikrofon stehen und den Text des Faust-Monologs sprecherisch-stimmlich gestalten (vgl. Anhang 3, Abbildung 9). Diese Sprechebene etabliert den inneren Gedankenraum der Figur Faust. *Sichtbar* wird die Figur also durch die Videoprojektion, *hörbar* werden seine Gedanken durch die verschiedenen Stimmen der vier Sprecher/-innen, die auf der Vorderbühne stehen und den Monolog Fausts „von außen draufsprechen“ (vgl. Kiesler, Pro-

benprotokoll 2014-06-16 I, 1). Für das „Besprechen einer Figur von außen“ innerhalb des Faust-Monologs findet Claudia Bauer zusätzlich eine Formalisierung, indem sie den Text musikalisiert und rhythmisiert.

5.3 Rhythmisierung

5.3.1 Improvisation und Reihung rhythmischer Motive

Der zitierte Monologausschnitt bildet das Ausgangsmaterial für die musikalische Erarbeitung des Textes. Die Intention der Regisseurin besteht laut ihren eigenen Aussagen darin, aus dem Faust-Monolog ein „Musikstück“ bzw. eine „Sprachfläche“ entstehen zu lassen, eine Art „Gebetsmühle“ (vgl. Bauer in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-06-17, 17), hervorgebracht durch ein „Sprachorchester“, in dem es Bassstimmen gibt, die einen Grundrhythmus verfolgen und „verzweifelte Soli“ (vgl. Bauer in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-06-16 II, 11). Es geht ihr damit um die Kreation eines zuständlichen Bilds, um das Erfahrbarwerden des Zustands, in dem sich Faust befindet. Dafür eignet sich ihrer Ansicht nach eher eine musikalisch-rhythmisierte Gestaltungsweise als eine realistische oder, wie Claudia Bauer selbst sagt, „psychorealistische“. Die Musikalisierung und Rhythmisierung des Textes sowie dessen musikalische Erarbeitung übernimmt der Komponist und Musiker Peer Baierlein, mit dem die Regisseurin in vielen ihrer Inszenierungen zusammenarbeitet. Zunächst wird das musikalische Prinzip über die Improvisation erarbeitet. Claudia Bauer erkennt allerdings bereits zu Beginn der Proben die Notwendigkeit, eine musikalische Struktur für den Text zu entwickeln. Peer Baierlein notiert den Text daraufhin in eine musikalische Partitur und bezeichnet ihn als „Sprechgesang 1“ [7]. Hierfür überträgt er musikalische Verfahren, die in der Minimal Music angewandt werden auf die sprecherisch-stimmliche Textgestaltung. Zu ihnen gehören Kompositionstechniken wie die Reihung und Wiederholung rhythmischer Motive, die Phasenverschiebung (Phase-Shifting) und das Additionsprinzip.

Ohne das Versmaß des Textes mit den Schauspieler/-innen genauer zu untersuchen, betont Claudia Bauer zu Beginn der Proben für den Faust-Monolog, dass mit der Sprache des Textes so umzugehen sei, wie sie gemeint sei, nämlich als „rhythmische Mühle des Sprechens“ (vgl. Bauer in: CB_Aufnahme 4, 00:48:08).

> Natürlich hat die Sprache einen unglaublichen Rhythmus und nicht umsonst haben wir alle ausversehen so gelesen, wie’s drinsteht. Und nicht umsonst hört sich diese Szene auch lustigerweise bei allen

> Schauspielern oft gleich an. Und sie spielen sogar gleich. (ebd. 00:48:20)

Der Rhythmus des Textes bildet den Ausgangspunkt für dessen sprecherisch-stimmliche Erarbeitung. Auf der Probe am 17. Juni 2014 spricht das Ensemble zunächst über die musikalischen Ideen für diesen Text. Peer Baierlein schlägt vor, drei bis vier Grundaussagen herauszugreifen, diese rhythmisch zu bauen und mit Wiederholungen zu arbeiten. Es wird noch einmal verdeutlicht, dass verschiedene Stimmen in Fausts Kopf hörbar gemacht werden sollen. „Faust ist zu einfach gegriffen, wenn man sagt, so ein Mensch hat nur eine Gedankenlinie." (Bauer in: CB_Aufnahme 4, 00:51:17) Im Anschluss an das Gespräch wird der Faust-Monolog, aufgeteilt auf vier Stimmen, erstmals improvisiert. Die Schauspieler/-innen sprechen die Texte dieser Szene von Beginn an in jeweils ein Mikrofon. Die Standmikrofone werden nicht nur zur akustischen Vergrößerung genutzt, sondern stellen laut Claudia Bauer auch ein installatives Element dar, das eine performative situative Ebene charakterisiert (vgl. S. 127 ff.). Die zwei Schauspielerinnen und zwei Schauspieler, die den Faust-Monolog sprecherisch-stimmlich gestalten, lassen bereits bei ihrer ersten Improvisation mit diesem Text eine sprachliche Klangfläche entstehen, welche die Vielstimmigkeit sowohl der Figur Faust als auch der Textgestaltung ins Zentrum rückt. Claudia Bauer möchte es jedoch nicht dabei belassen, dass die Schauspieler/-innen den Text frei improvisieren, sondern beauftragt Peer Baierlein, den Text in eine Partitur zu setzen.

Peer Baierlein teilt den Monolog im Verlauf mehrerer Proben in 18 Teile bzw. die Abschnitte A, B, C, D, E, F, G, H, J, K, L, L1, L2, L3, N, N1, N2 und N3 ein. Jeder Abschnitt wird auf eine bestimmte Taktzahl festgelegt (zwei oder vier Takte), jeder Takt wird wiederum mit einem rhythmischen Motiv (Pattern) gefüllt, das innerhalb des Abschnitts mehrfach wiederholt wird. Das musikalische Metrum entspricht einem 4/4-Takt, dessen Grundschlag während der Proben und auch später innerhalb der Aufführungen durch ein technisch eingespieltes Metronom vorgegeben wird. Eine Ausnahme bildet Abschnitt K. Dieser Teil wird weder rhythmisiert noch musikalisiert. Er wird von einer der Sprecherinnen solistisch frei gesprochen. Grund hierfür ist ein erster inhaltlicher Wendepunkt im Denken der Figur. Es sei an dieser Stelle die erste Seite des „Sprechgesang 1" in der ersten Version abgedruckt, die ich auf der Probe am 23. Juni 2014 erhalten habe. Im Anhang findet sich die vollständige Partitur von einer der vier Stimmen des „Sprechgesang 1" in der letzten Version vom 7. September 2014 (vgl. Anhang 5).



Abbildung 3: Komposition Peer Baierlein (vgl. Kiesler, Materialiensammlung Faust, Sprechgesang 1 Leadsheet)

Beispielsweise besteht ein rhythmisches Motiv im Abschnitt A aus einer Triole und einer Viertelnote, im Abschnitt B findet man ein Auftaktmotiv, bestehend aus einer Achtel- und einer Viertelnote. Die rhythmischen Motive ebenso wie die Abschnitte A bis N3 werden gereiht. Für den Sprechrhythmus ergibt sich daraus, dass nicht der individuelle Denk-Sprech-Vorgang der Schauspieler/-innen oder eine konkrete Sprechhaltung, sondern die einzelnen musikalischen Motive und deren Wiederholung den Rhythmus des Sprechens bestimmen und den durch das Versmaß bereits vorgegebenen Rhythmus des Textes überformen. Interessant dabei ist, dass der Rhythmus in Peer Baierleins Komposition einen eigenständigen Inhalt erzeugt. Zum einen unterstützen die rhythmischen Motive den Inhalt des Textes, wie beispielsweise der Litaneicharakter der Triolen in Abschnitt A dem unablässig, unveränderlichen faustischen Streben entspricht, zum anderen unterlaufen die rhythmischen Motive den Inhalt des Textes. So widerspricht das rhythmische

Motiv der triolischen Litanei im Abschnitt E dem Inhalt des Textes „daß will mir fast das Herz verbrennen".

Die sprecherische Transformation der Partitur durch die vier Schauspielerinnen und Schauspieler bringt ein rhythmisiertes bzw. skandierendes Sprechen hervor. Normalerweise wird ein skandierendes Sprechen in Verbindung mit dem taktgliedernden Verfahren als Analysekriterium für das Sprechen von Lyrik verwendet, um das Verhältnis von metrischer Form und sprecherischem Umsetzungspotential zu erschließen, nicht jedoch als künstlerische Präsentationsvariante (vgl. Neuber 2013b, 209). In der sprechsprachlichen Gestaltung des Faust-Monologs gelangt das skandierende Sprechen als „sprechkünstlerisches Gestaltungselement" (Wessel 2016, 81) bis hin zur Aufführung. Ein solches sprechkünstlerisches Gestaltungselement entsteht durch „künstlerisch intendierte Veränderungen von Stimmlage, Stimmklang, Sprechgeschwindigkeit, Artikulation und den Komplexwahrnehmungen des Sprechausdrucks" (ebd.). In diesem Fall konstituiert sich das skandierende Sprechen als sprechkünstlerisches Gestaltungselement durch einen konventionsabweichenden Gebrauch des Sprechrhythmus. Das skandierende Sprechen dient hier nicht als Analyseinstrument innerhalb des Texterarbeitungsprozesses, sondern bringt den Sprechrhythmus als sinnlich-materielles Phänomen des Sprechens, als sogenanntes sprechkünstlerisches Phänomen hervor (vgl. S. 334 ff.).

5.3.2 Festlegen von Pausen, Zäsuren und Akzenten

Die Rhythmisierung von Texten spielt auch innerhalb der Lösch-Produktion *Biedermann und die Brandstifter* eine wichtige Rolle. Sie kann im Rahmen der chorischen Textarbeit als erster methodischer Schritt für die musikalische Arbeit am Text beschrieben werden. Dies soll zunächst anhand der Texterarbeitung des Prologs der Inszenierung rekonstruiert werden. Wie bereits erwähnt, besteht der Prolog aus dem Gedicht „Die Alpen" von Albrecht von Haller, einem im Ursprung 49-strophigen lyrischen Text, der vom Regieteam in der ersten Textfassung auf 22 Strophenfragmente gekürzt wurde, die wiederum verschiedenen Themengebieten zugeordnet waren (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 1. Januar 2014, 1 ff.). Erarbeitet wird dieser Prolog zunächst von Bernd Freytag, zu einem späteren Zeitpunkt auch von Volker Lösch, gemeinsam mit den fünf Schauspielerinnen und Schauspielern sowie den sechs Mitgliedern des Chors 2. Insgesamt sind es also elf Chorist/-innen, die diesen Eingangschor sprechen.

Auf die metrische Struktur, die das Gedicht selbst vorgibt, wird während der Proben seitens der Regie bzw. des Chorleiters, ähnlich wie

in der Probenarbeit von Claudia Bauer, nicht eingegangen. Im Verlauf mehrerer Proben wird der Text durch die Vorgabe von Bernd Freytag rhythmisiert. Hierfür liest der Chorleiter jeweils einen entsprechenden Abschnitt vor und sagt dabei die Zäsuren oder Pausen an. Der Chor notiert sich währenddessen die Zäsuren als „Punkte“ und spricht anschließend den Abschnitt im vorgegebenen Rhythmus nach. Auch einzelne Akzente werden von Bernd Freytag durch die sprecherische Vorgabe festgelegt. Einzelne Zeilen werden von ihm wiederholt vorgesprochen, mit einem deutlichen Gewicht auf den Wörtern, die akzentuiert werden sollen. Der Chor imitiert es. So werden beispielsweise für die sechste Strophe folgender Rhythmus und folgende Akzente festgelegt (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 1. Januar 2014, 1; Eintragungen auf der Probe am 31. Januar 2014; für den Originaltext vgl. Haller 2017, 5) (zu den Notationszeichen vgl. S. 168 ff. sowie das Abkürzungsverzeichnis):

> Zwar . die Natur . bedeckt dein hartes Land mit Steinen ,
> Allein dein Pflug . geht durch , und deine Saat . er/rinnt ;
> Sie . warf die Alpen auf , dich von der Welt . zu zäunen ,
> Weil sich die Menschen selbst . die größten . Plagen . sind .

Dabei bestimmen die Verteilung und Festlegung der Zäsuren, Pausen und Akzente das Sprechtempo. Zwar werden auch konkrete Anweisungen zur Sprechgeschwindigkeit gemacht, wie „ruhig“, „schnell“, „rasch“, „kurz“ bzw. „Geschwindigkeit aufnehmend oder abnehmend“[8], die Anzahl der Zäsuren und Pausen innerhalb einer Verszeile sowie die Häufigkeit von Akzenten haben jedoch vordergründig Einfluss auf die Agogik, d. h. auf die Tempoveränderungen innerhalb eines Abschnitts wie auch des gesamten Textes. So wird beispielsweise das knappe, rasche Tempo, das von Bernd Freytag für den Abschnitt mit der Überschrift „Käseproduktion, Lob der Arbeit“ angestrebt wird, durch das Setzen vieler Zäsuren und Akzente innerhalb einer Verszeile erzielt. Der Abschnitt wird auf der Abendprobe am 29. Januar 2014 neu erarbeitet. Im Probenprotokoll heißt es dazu:

> Der nächste neu zu erarbeitende Abschnitt steht unter der Überschrift „Käse-Produktion, Lob der Arbeit“. Bernd Freytag liest ihn wieder vor und betont anschließend, dass es nun im Rhythmus „maschineller, technischer“ weitergeht. Die Sprecheinheiten sind kürzer, er äußert Haltungshinweise wie: „bürokratisch, Rezeptur, zurückgenommen“ oder „Man muss eher das Schabegeräusch des

> Käsehobels hören, als dass man die Sprache versteht". Bernd Freytag verweist auf die vielen kurzen Wörter im Text, wie „Frost, Fleiß, Glut, Öl, Satz, Saur, Raub, Käs, Brett, leer" etc. an dessen Aussprache und präziser Artikulation daraufhin gearbeitet wird. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-29, 3)

Auch dieser Abschnitt wird auf der Probe von den Chorist/-innen rhythmisch selbständig notiert. Erst in der Textfassung vom 10. Februar 2014 erscheint er in „komponierter" Form (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 10. Februar 2014, 3; für den Originaltext vgl. Haller 2017, 12 f.). Die Akzente, hier markiert durch die Unterstreichungen, sind jedoch von mir hinzugefügt worden, um neben der Verteilung von Zäsuren und Pausen ein Abbild der Akzentverteilungen zu geben.

> indessen . dass der frost . sie nicht entblößt / berücke ,
> so macht des volkes fleiß / aus milch / der alpen mehl .
> hier wird auf strenger glut / geschiedner / zieger / dicke ,
> und dort gerinnt die milch / und wird ein stehend / öl .
> hier presst ein stark . gewicht / den schweren satz . der molke ,
> dort trennt ein gährend . saur / das wasser / und das fett ;
> hier kocht der zweite raub / der milch . dem armen volke ,
> dort bildt . den neuen käs / ein rund. geschnitten . brett .
> das ganze haus . greift an / und schämt sich . leer / zu stehen // ,
> kein sklaven . handwerk . ist so schwer // als / müßiggehen.

Auffällig ist die Fülle der Zäsuren und Akzente, die von einem normativen Gebrauch des Sprechrhythmus, auch im künstlerischen Kontext, abweicht. Bernd Freytag intendiert mit dieser Rhythmisierung, das Maschinelle, die Arbeits- und Produktionsatmosphäre, von der innerhalb der Strophe die Rede ist, über das Sprechen, über die zahlreichen Zäsuren und Akzente und den daraus entstehenden Rhythmus entstehen und erlebbar werden zu lassen. Auf diese Weise tritt der Sprechrhythmus beim Hören des Textes in den Vordergrund der Wahrnehmung und wird zugleich sinnfällig.

Im weiteren Verlauf der Probe wird der Text bis zu seinem Ende durchrhythmisiert. Das Arbeitsprinzip bleibt dasselbe: Der Chorleiter spricht mit einer bestimmten Haltung oder Stimmung, die der wechselnden Atmosphäre der einzelnen Strophen und Abschnitte entspricht, die er übertreibt, aber kaum benennt, den Text vor und gibt dabei die Zäsuren- und Pausenplatzierung an. Der Chor imitiert die Vorgaben. Zum Abschluss der Probe wird der Text in Gänze gesprochen und in seiner

neuen rhythmischen Struktur wiederholt. Es geht vor allem darum, die Veränderungen des Rhythmus und des Sprechtempos (Agogik) zu realisieren. Bernd Freytag unterbricht die Chorgruppe immer wieder und präzisiert einige Stellen.

Vorwegnehmend sei an dieser Stelle die Dauer des Prologs angesprochen, da auch dieser musikalische Parameter zur Rhythmisierung hinzugezählt werden kann. In seiner gekürzten Endfassung besteht der Prolog noch immer aus 17 Strophen bzw. Strophenfragmenten (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 25. Februar 2014, 2 ff.). Diese Länge fällt zu Beginn der gesamten Inszenierung ins Gewicht, beträgt doch die Dauer des Prologs elf Minuten. Innerhalb der Kritikrunde zur zweiten Hauptprobe vom 25. Februar 2014 bemerkt Volker Lösch, dass der Prolog nach seinem Geschmack sogar noch länger sein könnte. Das wäre dann gleich zu Beginn eine Art „Folter“ oder „Überforderung“ für das Publikum, die an dieser Stelle beabsichtigt ist (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-26, 1). Die Länge des Prologs schafft tatsächlich Irritation bei den Zuschauer/-innen. Nach der Premiere wird mir mehrfach beschrieben, dass es nicht einfach sei, dem Inhalt des Textes zu folgen. Vor allem die rhythmische chorische Transformation des Textes rückt in den Vordergrund der Wahrnehmung. Ähnlich wie durch die Rhythmisierung des Faust-Monologs und dessen skandierendes Sprechen der Sprechrhythmus in auffälliger, normabweichender Weise gebraucht wird, tritt innerhalb des Prologs der *Biedermann*-Produktion der Sprechrhythmus als sprechkünstlerisches Phänomen in Erscheinung (vgl. S. 334 ff.).

Auch in der Arbeit mit den Laien des Chors 1 spielt die Rhythmisierung eine wichtige Rolle. Der Auszug eines weiteren Probenbeispiels soll zeigen, auf welche Weise Bernd Freytag die rhythmische Struktur von Sprache begreift und den Chorist/-innen nahebringt. Zu Beginn der dritten Arbeitsphase, in der „Übungsphase“ wird auf der Probe am 29. Januar 2014 an folgendem bereits rhythmisierten und musikalisierten Text gearbeitet (vgl. Freytag/Lepschy/Lösch 2014, Textmaterial 23. Januar 2014, 5 f.).

alle
ich möchte nicht / dass die leute / angst / vor uns haben ,
die schweizer . und die deutschen auch nicht .
viele schweizer haben angst . dass sie ihre sprache verlieren ,
oder den schweizer dialekt .
sie haben angst . ihre identität . zu verlieren .
vielleicht haben die schweizer auch angst davor ,
dass man ihnen was wegnimmt ,
von diesem /// ordentlichkeitsgefühl .

Schaut man sich den Text in seiner rhythmischen Notation genau an und spricht ihn auch einmal laut, fällt die unterschiedliche Länge der Sprecheinheiten auf. In der ersten Zeile gibt es drei Zäsuren und die Sprecheinheiten bestehen einmal aus einer, ansonsten aus vier Silben. Das ergibt einen bestimmten Sprechrhythmus. Die nächste Zeile ruft bereits ein schnelleres Sprechtempo hervor. Es existiert nur eine Zäsur und die Silben der Sprecheinheiten wechseln von drei zu sechs. In der dritten Zeile verändert sich die Geschwindigkeit noch einmal, es gibt nur eine Zäsur, die Silben der Sprecheinheiten erhöhen sich von sieben auf neun. Und so geht es weiter, das Tempo des Sprechens befindet sich durch den vorgegebenen Rhythmus der Sprache im Text in ständigem Wechsel (Agogik). Bernd Freytag benennt derartige Details jedoch nicht, sondern erarbeitet den Rhythmus erneut über das Vorsprechen – Nachsprechen.

> Als Anweisung zum Sprechen der ersten Zeile gibt Bernd Freytag dem Chor die Haltung „seriös, ganz ruhig“ vor und fordert weiterhin: „Stimme unten lassen“. Er spricht den Text bzw. einzelne Stellen mehrmals vor mit einer wahrnehmbaren Veränderung des Sprechrhythmus und versucht auf diese Weise das Bewusstsein der Gruppe auf die Dynamik der Sprache bzw. des Textes zu schärfen. Er versucht darüber auch eine höhere Präzision in der Artikulation zu erreichen. (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-29, 6)

Um den Rhythmus einer Textstelle bewusst zu machen bzw. zu präzisieren, klatscht ihn der Chorleiter teilweise auch laut mit. Meist gelingt es der Gruppe, einen Rhythmus erst nach mehrmaliger Wiederholung abzunehmen bzw. eigenständig zu realisieren. Das wird im Verlauf des Probenprozesses für den Laienchor zu einer wichtigen Aufgabe. Auf den Durchlaufproben sind sie dazu aufgefordert, den präzise erarbeiteten Rhythmus bereits beim ersten Mal allein umzusetzen. Dies gelingt den Laien, im Gegensatz zu den beiden anderen Chören selten sofort in der Genauigkeit, die sie innerhalb der chorischen Proben nach mehrmaliger Wiederholung erreichen. Hier nimmt das Einsprechen vor Beginn der Durchlauf- und Endproben eine wichtige Funktion ein (vgl. S. 292 ff.).

Vergleicht man die Rhythmisierungsprozesse als methodische Schritte der musikalischen Arbeit am Text innerhalb der *Biedermann*- und der *Faust*-Produktion, so lassen sich verschiedene Parallelen feststellen. In beiden Fällen tritt der Sprechrhythmus als auffällig hervor, bei der Erarbeitung des Faust-Monologs durch die gleichförmige Reihungstechnik der rhythmischen Motive, im Rahmen der Erarbeitung des Prologs der *Biedermann*-Inszenierung durch die häufige Verteilung

von Zäsuren und Akzenten. Auch mit der Dauer und Länge der Texte wird in beiden Fällen gespielt. Sowohl der Faust-Monolog als auch der Prolog nach dem Gedicht „Die Alpen“ weisen in ihrer Erscheinungsform jeweils über zehn Minuten auf.

Zusammenfassend kann die Rhythmisierung als eine Strategie der Musikalisierung bezeichnet werden, die mit den sprecherischen und musikalischen Parametern Zäsur und Pause, Akzentuierung, Sprechgeschwindigkeit, Sprechrhythmus, Agogik und Dauer arbeitet und diese festlegt. Durch einen normabweichenden, unkonventionellen Einsatz können diese sprecherischen Mittel als besonders auffällige Phänomene ins Zentrum der Wahrnehmung geraten und den Raum für ein ästhetisches Erlebnis öffnen (vgl. Kiesler 2017, 68). Im Rahmen einer musikalischen Arbeit am Text kann die Rhythmisierung einen methodischen Schritt in der Texterarbeitung darstellen. Die Rhythmisierung kann dabei entweder auf Basis einer notierten Partitur erarbeitet werden oder aber durch die Improvisation bzw. durch das Vorsprechen – Nachsprechen sowie durch das Hören und Abnehmen eines vorgegebenen Rhythmus.

5.4 Phrasierung

5.4.1 Phrasierung als Zusammenspiel von Rhythmus, Dynamik und Artikulation

> Auf der Probebühne des Theaters Basel sind zwei Stuhlreihen im Halbkreis aufgestellt, die Studierenden sitzen in der ersten Reihe, die Schauspieler/-innen in der zweiten. […] Die Textarbeit am Prolog beginnt mitten im Text mit dem thematischen Schwerpunkt „Genügsamkeit, Gleichförmigkeit, Gleichheit und Freiheit“ (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 1. Januar 2014, 2). Hierzu gehören 3 Abschnitte bzw. Strophen. Der Chor spricht den ersten Abschnitt mit den bereits verabredeten Zäsuren und Pausen. […] Der nächste Abschnitt innerhalb des Themas wird „auf der nächsten Stufe“ gesprochen. Damit ist das Sprechen auf einer höheren Spannungsstufe gemeint, der Ton wird höher und die Stimme lauter angesetzt. Bernd Freytag arbeitet mit dem Chor, indem er den zweiten Abschnitt nochmals vorspricht, sie sollen es „richtig denkend“ nachsprechen. Er spricht den Abschnitt mit einer gewissen Dringlichkeit vor, auffordernd, im Tempo angezogen. Er benennt allerdings keine Haltung an dieser Stelle. Er arbeitet mit musikalischen Mitteln, indem er beispielsweise die Stimme tiefer ansetzt. Zugleich

> denkt er den Text sehr genau. Sie arbeiten nach dem Prinzip: Vorsprechen – Nachsprechen – Wiederholung. Beim Wechsel in den nächsten Abschnitt nimmt Freytag eine konkrete situative Vorgabe zu Hilfe, in deren Vorstellung die zwei Zeilen gesprochen werden sollen. „Stellt euch einen Bauernführer vor, der eine Ansprache vor seinen Leuten hält." […] Alle drei Abschnitte werden nochmals wiederholt und in ihrer Spannung gesteigert. Bernd Freytag arbeitet mit sogenannten „stimmlichen Abschwüngen", d. h., eine Verszeile wird in einer bestimmten stimmlichen Lage angesetzt, nach einer Zäsur wird mit einem tieferen stimmlichen Ansatz weitergesprochen. Der stimmliche Abschwung darf aber nicht schwächer behandelt werden, nicht lascher gedacht werden, so der Chorleiter. Nachdem der Chor diese drei Abschnitte wiederholt hat, dürfen alle für einen Moment abspannen. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-29, 1 f.)

Wie in diesen Ausführungen deutlich wird, erarbeitet Bernd Freytag den Text neben den rhythmischen Parametern mit vielen weiteren sprecherisch-stimmlichen Mitteln. Die Erarbeitung und Fixierung von dynamischen Aspekten, welche die Lautstärke des Sprechens betreffen, artikulatorische Besonderheiten wie das Dehnen oder Stauchen von Silben bzw. Sprecheinheiten oder stimmliche Differenzierungen, die mit einem „stimmlichen Abschwung oder Aufschwung" bzw. dem „Neuansetzen der Stimme"[9] einhergehen, zählen ebenfalls zum Musikalisierungsprozess einer Probenarbeit am Text. Es sei bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Arbeit an der Differenzierung solcher sprecherisch-stimmlichen Mittel immer eine Komponente innerhalb der Textarbeit von Schauspieler/-innen oder Sprechkünstler/-innen darstellt. Hier drängt sie sich jedoch auf besondere Weise in den Vordergrund und wird auf der Basis einer musikalischen Textbehandlung als sinnfällig beschrieben.

Das Zusammenspiel von Rhythmus, Dynamik und Artikulation kann mit dem musikalischen Begriff der Phrasierung umschrieben werden. Phrasierung wird definiert als die „Gliederung musikalischer Verläufe in Sinneinheiten" (Dietel 2000, 229), mit der musikalische Einzelteile wie Tongruppen, Motive und Phrasen abgegrenzt oder verbunden werden. Eine Phrase gilt als „kleiner Gliederungsabschnitt eines melodischen Verlaufs", wobei der Begriff aus der Sprache auf die Musik übertragen wurde (vgl. ebd.). Zu den Phrasierungsmitteln zählen dynamische Differenzierungen, die Agogik sowie die Artikulation als „die Bindung, Trennung und Betonungsintensität von Tönen" (Eggebrecht 1984, 62). Der Begriff „Artikulation" bezieht sich zum einen auf die Lautformung beim Sprechen und Singen, zum anderen auf die Verbin-

dungsarten der Einzeltöne beim Instrumentalspiel wie Bindung, Trennung, Betonung (vgl. Lindlar 1997, 28). Die Artikulation dient u. a. der Ausdrucksgestaltung eines Textes oder einer Komposition.

Roesner weist darauf hin, dass die musikalische Phrasierung spieltechnisch z. B. durch Bogenstrich oder Atmung bestimmt wird, „die sich in der Regel an den vermeintlich musikalischen oder sprachlichen Sinneinheiten orientieren“ (Roesner 2003, 207). Im musikalischen Ansatz der Textarbeit, wie er bei Bernd Freytag und zu Teilen auch bei Volker Lösch zu beobachten ist, wird ein Text jedoch eher rhythmisch als semantisch gegliedert. Die musikalische Phrasierung widerspricht dabei der inhaltlich naheliegenden zum Teil (vgl. hierzu auch: Roesner 2003, 207). Auch im Rahmen der Erarbeitung des Faust-Monologs in der Probenarbeit von Claudia Bauer ist dies zu beobachten. Auf welche Weise mit einzelnen sprecherisch-stimmlichen sowie musikalischen Mitteln eine Phrasierung erarbeitet wird, die sich eher am musikalischen Sinn und weniger am semantischen Sinn der Sprache bzw. des Textes orientiert, sei im Folgenden beschrieben.

5.4.2 Stimmlicher Neuansatz und Mehrsprachigkeit

Auffällig ist, dass Bernd Freytag über ein Vokabular verfügt, das Sprechgestaltungsweisen sehr musikalisch umschreibt. Begriffe wie „stimmlicher Neuansatz“, „Stauchung“, „Dehnung“, „absteigend“, „aufsteigend“, „legato“, „staccato“ werden von ihm für die sprecherisch-stimmliche Behandlung eines Textes benutzt. Der Begriff „stimmlicher Neuansatz“ zielt beispielsweise auf den Einsatz einer neuen Verszeile oder einer neuen Sprecheinheit innerhalb einer Phrase. Diese Benennung bewirkt ein sehr bewusstes (Neu-)Einsetzen der Stimme durch die Chorsprecher/-innen. Besteht die Forderung, den Ton bzw. die Stimme neu anzusetzen, hat der Chor die Möglichkeit, die Stimme höher oder tiefer, lauter oder leiser, mit höherer oder geringerer Sprechspannung einzusetzen. Soll die Spannung weitergeführt werden, setzt der Chor die neue Sprecheinheit oder Verszeile mit demselben Ton an. Die folgenden zwei Beispiele sollen verdeutlichen, wie Bernd Freytag und Volker Lösch daran arbeiten.

> Als ich die Probe erreiche, arbeitet Bernd Freytag bereits mit dem Chor. Sie probieren gerade den zweiten Teil des Prologes mit der Überschrift: „Glückselige Armut, schadenvoller Überfluss“. […] Der Text wird heute geteilt erarbeitet. Zuerst arbeitet Bernd Freytag mit der einen Gruppe, dann mit der anderen, dann wird es zusammengesetzt und alle sprechen die Texte. […] Ein kleines Beispiel:

> Glückseliger Verlust . von schadenvollen Gütern !
> Der Reichtum . hat kein Gut . das eurer Anmut . gleicht ;
> Die Eintracht . wohnt bei euch . in friedlichen Gemütern ,
> Weil kein beglänzter Wahn . euch Zwietrachtsäpfel . reicht.
> (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 1. Januar 2014, 1; für den Originaltext vgl. Haller 2017, 5 f.).

> Für die erste Zeile gibt Bernd Freytag die Anweisung, leise, zurückgenommen, „mit angezogenen Zügeln“, mit dem Bild eines „nach innen gesprochenen Fanatismus“ zu sprechen. Nach der Zäsur wird das Sprechtempo in der ersten Zeile rascher gestaltet. In der zweiten Zeile fordert Freytag einen stimmlichen Neuansatz: „Setzt den Ton neu an.“ Das [m] von „Reichtum“ sowie das [t] von „Gut“ sollen präziser artikuliert werden. Mit der dritten Zeile wird die Spannung mittels eines stimmlichen Neuansatzes nochmals vergrößert und gehalten, die vierte Zeile wird vom Ton nicht neu angesetzt, sondern in der Spannung der vorherigen Zeile weitergeführt. Der Abschnitt wird wiederholt, dann wird der Text von vorn gesprochen. Auch hier unterbricht sie Bernd Freytag, spricht noch einmal bestimmte Zeilen so vor, wie er sie hören möchte, und lässt sie wiederholt sprechen. Er gibt auch Hinweise wie: „Berührt mit dem Ton den Raum, kommt raus mit der Sprache, fallt nicht nach innen.“ (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-31 I, 1 f.)

Auch Volker Lösch benutzt immer wieder die Formulierung, die Stimme neu oder auch höher anzusetzen. Er arbeitet sehr detailliert an der „Sprachführung“, wie er es nennt. Beispielsweise soll die Sprechmelodie innerhalb eines Gedankens nicht nach unten fallen, sondern die Spannung gehalten werden, indem der Satz schlank auf einem Ton zu Ende gesprochen wird. Bis in die Endproben hinein, wird an der sprachlichen Präzision und konkreten Gedankenführung gearbeitet. Im Probenprotokoll vom 25. Februar 2014 heißt es:

> Auch im Bild 20 mit dem Titel „unschweizerisch“ arbeitet Volker Lösch nochmals an der „Sprachführung“. Sie sollen die Lautstärke bremsen, sie verwechseln Lautstärke mit Sprechtempo. Soll das Sprechtempo hoch sein, heißt das nicht, dass auch die Lautstärke groß ist, so Lösch. Eine Choristin des Chores 2 bekommt von Lösch den Hinweis: „Die Ansage war, dass du es schneller machen sollst, versuch es umzusetzen.“ Er fordert ein: schneller und schärfer. Auch den Ton bittet er, dass das Klickgeräusch für die Powerpointpräsen-

> tation wirklich präzise kommt. Sie wiederholen das Bild. Lösch unterbricht nochmals, weil eine andere Choristin den stimmlichen Neuansatz in der zweiten Zeile, im neu angerissenen Gedanken nicht greift. Das Wort „unschweizerisch" muss in der Wiederholung höher und nicht tiefer als in der ersten Zeile angesetzt werden, damit es eine inhaltliche Steigerung ergibt. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-25 I, 4)

Der Aufbau von Sprechspannung, die sprecherische Markierung des Beginns und Endes einer Äußerung, der Aufbau eines Sendungsbewusstseins stellen grundlegende schauspielerische Fähigkeiten dar, an denen jedoch in der chorischen Textarbeit mit erhöhter Aufmerksamkeit gearbeitet werden muss. Mir scheint der Begriff des stimmlichen Neuansatzes sowie auch des stimmlichen Auf- und Abschwunges geeignet zu sein, um einen Chor hinsichtlich der Sprechspannung, Melodieführung und Dynamik in die gewünschte Ausdrucks- bzw. Sprechgestaltungsweise zu bringen.

Neben der Dehnung und Stauchung einzelner Silben, Wörter oder Sprecheinheiten kann im Bereich der Artikulation auch die Mehrsprachigkeit der Texte des Chors 1 als Strategie der Musikalisierung bzw. Phrasengestaltung beschrieben werden. Es finden Wechsel zwischen englischen, französischen, deutschen und baseldeutschen Textstellen statt. Diese Mehrsprachigkeit stellt die sprachliche Problematik, die auch innerhalb der Texte selbst immer wieder thematisiert wird, auf performativer Ebene aus. Hinzu kommen die hörbaren Aussprache-schwierigkeiten, das unterschiedliche sprachliche Niveau einzelner Choristen des Chors 1 und grammatikalische Interferenzen, die auf Textebene absichtlich belassen werden. So wird im folgenden Beispiel die sprachliche Problematik innerhalb des Textes selbst aufgegriffen und über die Mehrsprachigkeit auf performativer Ebene erlebbar gemacht.

2 Frauenstimmen[10]

in deutschschweiz . muss man schweizerdeutsch sprechen .
sonst du bist . in zweite kategorie .

4 Frauenstimmen

niemand hat gesagt: du musst in die schweiz kommen .
das ist auch mein fehler, dass ich nicht schwiizerdütsch spreche ,
effektiv nicht spreche .

2 Männerstimmen

in jedem land freut man sich ,

wenn andere . die landessprache sprechen .
nur hier nicht .

1 Männerstimme, 2 Frauenstimmen

one time / i was getting on the bus . you know .
and i was like :

Alle Frauen

can i have a ticket for the post ?

1 Männerstimme, 2 Frauenstimmen

and she was like :

Alle Männer

in deutsch .

1 Männerstimme, zwei Frauenstimmen

and i was like :

Alle Frauen

ich nicht spreke deutsch . can du spreke english ?

1 Männerstimme, 2 Frauenstimmen

but she was like:

Alle Männer

no . we're in switzerland . you speak german.

1 Männerstimme, 2 Frauenstimmen

she said it in english .

pause

Alle

oh my god .

(Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 15. Februar 2014, 31)

Es wird sozusagen nicht nur auf der inhaltlichen Ebene über die sprachliche Barriere, die viele der Migrant/-innen in der Schweiz empfinden, berichtet, sondern sie wird über das Mittel der Mehrsprachigkeit erfahrbar gemacht.

Auch die sprachlichen Unterschiede und die Gegenüberstellung der gehobenen Sprache des Prologs sowie der dialektalen Ebene des Chors 2 sind in diesem Zusammenhang zu benennen. Zu Beginn des Probenprozesses gab es Überlegungen, den Prolog von allen an der Produktion Beteiligten sprechen zu lassen, inklusive der Laien. Die Überlegung ging von der Frage aus, ob man die Schweiz in einer Paradiesvorstellung zeichnet, in der die Migrantinnen und Migranten dazu gehören, oder ob man das Paradies als „die reine Festung Schweiz" ausstellt. Die Erarbeitung des Prologs mit dem Laienchor wurde aufgrund der Schwierigkeit des Textes und der dazu im Kontrast stehenden

sprachlichen Fähigkeiten nicht realisiert, woraus sich gleichzeitig eine konzeptionelle Richtung entwickelte. Die Abwesenheit des Chors 1 während des Prologs bzw. die Tatsache, dass die Laien dem Prolog von der ersten Zuschauerreihe aus zuhören, trifft innerhalb der Inszenierung die Aussage, dass die Migrant/-innen eben nicht zu einer solchen Paradiesvorstellung hinzugehören. Hier spiegelt sich ein gesellschaftliches Bewusstsein auf performativer Ebene. Dieses wird im Verlauf der Inszenierung, auch über die mehrsprachige Ebene, kritisch infrage gestellt. Der Diskurs um das Thema „Migration in der Schweiz" wird nicht zuletzt durch die Gegenüberstellung bzw. das Nebeneinanderstellen verschiedener Sprachen und unterschiedlicher Sprachkenntnisse hergestellt. Das Integrationsproblem äußert sich über das (Nicht-)Sprechen der (schweizer/deutschen) Sprache. Interessant ist in diesem Zusammenhang jedoch auch, wie sich dieser inhaltliche Aspekt im Verlauf des Probenprozesses verschiebt. Durch die tägliche intensive sprachliche chorische Arbeit, gelingt es den Laien, ihre sprachlichen und sprecherischen Fähigkeiten zu verbessern. An dieser Stelle wirkt die Probenarbeit bis in die private Wirklichkeit der einzelnen Chorist/-innen hinein.

5.4.3 Wiederholung und Überlagerung

Im Zusammenhang mit der musikalischen Erarbeitung des Faust-Monologs bildet die Wiederholung neben der bereits beschriebenen Rhythmisierung eine weitere Kompositions- und Musikalisierungsstrategie, mit der eine Phrasierung bzw. Sprechgestaltung dieses Textes erarbeitet wird. Das Prinzip der Wiederholung findet sich nicht nur innerhalb eines Abschnitts als Reihung der rhythmischen Motive wieder, sondern ebenfalls auf struktureller Ebene, indem ein Abschnitt mit seinem ihm zugeschriebenen Rhythmus mehrfach wiederholt wird (vgl. Anhang 5). Die Schauspielerinnen und Schauspieler üben das rhythmisierte Sprechen der einzelnen Abschnitte mit ihrer mehrfachen Wiederholung auf den Proben zunächst unisono. Dabei gibt ihnen das technisch eingespielte Metronom den Grundrhythmus vor. Zu Beginn des Probenprozesses wird überlegt, ob die Wiederholung einzelner Verse in Form von musikalischen Pattern bzw. Abschnitten durch Loop-Stationen, durch die von Peer Baierlein sogenannten Loop Delays in Anlehnung an die Technik der Phasenverschiebung der Minimal Music oder durch die live erklingenden Stimmen der vier Schauspielerinnen und Schauspieler erzeugt werden. Die Entscheidung fällt auf Letzteres, d. h., auf den Einsatz von Loop-Stationen und der damit einhergehenden Mediatisierung der Stimme wird verzichtet.

In der Minimal Music werden derartige Wiederholungsprozesse als Phasenverschiebung bezeichnet. Der Begriff „Phase" bezeichnet eine zeitliche Einheit, die mit einer musikalischen Struktur gefüllt ist (vgl. Linke 1997, 184). Eine solche mit musikalischer Struktur gefüllte zeitliche Einheit wird in Phasenverschiebungsprozessen in ihrer metrischen bzw. zeitlichen Disposition verschoben. Zum Beispiel können Pattern, d. h. rhythmische Motive um eine zeitliche Einheit (z. B. eine Achtel oder eine Viertel) nach vorne oder nach hinten verlagert werden. (vgl. ebd.) Im Fall der Musikalisierung des Faust-Monologs entspricht die „Phase" einem Textabschnitt, der vom Einzelsprecher oder von der Einzelsprecherin wiederholt und an früherer oder späterer Stelle von einem anderen Sprecher bzw. einer anderen Sprecherin gesprochen und wiederholt wird.

Im nächsten Schritt werden die einzelnen Abschnitte als Textfragmente überlagert. Peer Baierlein rechnet die Stimmenverteilungen aus und legt fest, welche/r Sprecher/-in die einzelnen Abschnitte wie oft wiederholen muss. Die Reihenfolge der Abschnitte A bis N3 wird von den einzelnen Stimmen dabei nicht mehr chronologisch gesprochen, ist aber durch die Komposition genau festgelegt (vgl. Anhang 5). Die Gesamtstruktur aller vier Stimmen ergibt sich aus dem Additionsprinzip. Das Additionsprinzip entspricht einem Vervielfältigungsverfahren, das in Kompositionen der Minimal Music entweder auf ein bestimmtes musikalisches Ziel gerichtet ist, wie einen metrischen Raum zu füllen oder eine Tonleiter bzw. Melodie aufzubauen, oder welches kein konkretes Ziel anstrebt, indem der Vervielfältigungsprozess selbst das eigentliche Ziel darstellt (vgl. Linke 1997, 176). Additions- und Substraktionsverfahren setzen eine Konstante voraus, der die Töne hinzugefügt oder entnommen werden können (vgl. ebd. 171). Dabei kann die Konstante aus einem andauernden Klang, einem Geräusch bzw. einem Ton oder einem sich ständig wiederholenden Pattern (rhythmischen Motiv) bestehen (vgl. ebd.). Für die Komposition des Faust-Monologs gilt: Während die einzelnen Stimmen, basierend auf dem unveränderlichen Grundrhythmus, einen einzelnen Abschnitt ein- oder mehrmals wiederholen, baut sich der Text Stück für Stück durch die verschiedenen anderen Stimmen auf. Die gleichbleibende Konstante bildet der Rhythmus, der sich innerhalb einzelner Motive nur leicht verändert, der Text wird innerhalb der einzelnen Abschnitte aufgebaut.

Diese Struktur war zu Beginn der Proben für die Schauspieler/-innen in der Umsetzung sehr kompliziert, weil sie während des Sprechens zählen mussten, wie oft sie die einzelnen Abschnitte sprechen. Daraufhin notierte Peer Baierlein jede Stimme der einzelnen Schauspie-

ler/-innen mitsamt den Wiederholungen, sodass die Partitur abgelesen werden konnte. Die Häufigkeitsverteilung der Wiederholungen der einzelnen Abschnitte veränderte sich im Verlauf des Probenprozesses immer wieder. Insgesamt liegen mir vier verschiedene Versionen des „Sprechgesang 1“ vor.

Die Komposition gibt den Schauspieler/-innen verschiedene Hinweise für die Benutzung der prosodischen Parameter: Sprechgeschwindigkeit, Pausensetzung und Akzentuierung sind durch die komponierte Rhythmisierung des Textes festgelegt. Außerdem wird die Sprechgeschwindigkeit durch das Tempo des Metronoms bestimmt. Hinweise zur Benutzung der Lautstärke sind durch die Farbmarkierungen gegeben, die in späteren Notenversionen zu finden sind (vgl. Anhang 5). Rot markierte Noten- und Textstellen erfordern das Hervortreten einer einzelnen Stimme durch die Benutzung einer größeren Lautstärke bzw. einer anschwellenden Dynamik im Sinne eines „crescendo“ bis „forte“. Schwarz bedeutet normale Lautstärke bzw. „mezzoforte“. Die grün markierten Abschnitte kennzeichnen die Unisono-Stellen. Der Wechsel zwischen sich überlagernden und den unisono zu sprechenden Abschnitten lässt eine Regelmäßigkeit in der Komposition erkennen. Nach den ersten drei sich überlagernden Abschnitten bzw. zwölf Takten kommen die vier Stimmen im Teil E unisono zusammen. Das gleiche geschieht nach wiederum drei sich überlagernden Abschnitten (zwölf Takten) im Teil J. Nach dem nicht rhythmisierten Solo-Text einer Schauspielerin schließt sich erneut ein Unisono-Abschnitt an, gefolgt von zwei weiteren Unisono-Teilen nach jeweils sechs Takten bzw. drei sich überlagernden Abschnitten. Bestimmte Aussagen des Textes werden dadurch hervorgehoben. So arbeitet die Komposition auf der Textebene folgende Aussagen heraus:

> „Und sehe, daß wir nichts wissen können / daß will mir fast[11] das Herz verbrennen.“,
> „Es möchte kein Hund so länger leben.“,
> „Weh! steck ich in dem Kerker noch? / Verfluchtes, dumpfes Mauerloch!“,
> „Warum ein unerklärter Schmerz / Dir alle Lebensregung hemmt?“,
> „Flieh! auf! hinaus ins weite Land!“,
> „Die Geisterwelt ist nicht verschlossen; / Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!“.

Während diese Aussagen auf einer semantischen Ebene durch das Unisono-Sprechen hervorgehoben werden, können andere Aussagen durch

das sich überlagernde Sprechen der vier Schauspielerinnen und Schauspieler auf semantischer Ebene nur schwer erfasst werden. Hingegen drückt sich hier ein Inhalt auf musikalischer Ebene aus bzw. wird als Zustand Fausts erlebbar.

Die Sprechtonhöhe ist, obwohl auf einem „g" notiert, nicht festgelegt, auch der Sprechmelodieverlauf ist frei. Der Chorklang konstituiert sich aus dem Zusammenspiel von zwei Männer- und zwei Frauenstimmen mit ihrem je individuellen Stimmklang. Die Regisseurin Claudia Bauer ermuntert die Schauspielerinnen und Schauspieler während des Probenprozesses dazu, verschiedene Sprechtonhöhen zu benutzen. Je nachdem, wie stark die einzelnen Stimmen von ihrer individuellen mittleren Sprechstimmlage abweichen oder wie stark sie sich zu viert auf einen Grundton einigen, differiert das gesamte klangliche Erscheinungsbild. Dieses ist weiterhin geprägt durch eine sogenannte Atmo (Musik oder musikalische Fläche zur Erzeugung einer Atmosphäre), die Peer Baierlein für diese und auch andere Szenen entwickelt sowie durch das rhythmisch gleichmäßige Ticken des Metronoms. Durch das Zusammenspiel dieser Elemente entsteht eine musikalische Klangfläche.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Phrasierung als Musikalisierungsstrategie bezeichnet werden kann, mit der die Erarbeitung von dynamischen Aspekten, die artikulatorische Behandlung eines Textes und der bewusste Einsatz von Tonhöhen und Sprechmelodieverläufen fokussiert wird. Im Rahmen einer musikalischen Arbeit am Text werden diese sprecherisch-stimmlichen Mittel fixiert und sehr bewusst erarbeitet. Oftmals treten sie durch einen normabweichenden Gebrauch als auffällig in Erscheinung und konstituieren den Sinn eines Textes oder einer Situation auf einer sinnlich-musikalischen Ebene. In den hier beschriebenen Beispielen geschieht dies durch das Dehnen oder Stauchen von Lauten, Silben und Sprecheinheiten sowie durch den Einsatz verschiedener Sprachen und Dialekte, durch einen sehr differenzierten stimmlichen Einsatz sowie durch Wiederholungs- und Überlagerungstechniken, die eine sprachliche Klangfläche erzeugen.

5.5 Instrumentierung

Die Instrumentierung als „die Einrichtung eines Textes auf verschiedene ‚Stimmen' und Stimmgruppen" (Roesner 2003, 188) dient der Gestaltung der Klangfarbe bei einer mehrköpfigen Besetzung. Sowohl im Rahmen der Erarbeitung des Faust-Monologs als auch im Rahmen der Erarbeitung des Prologs der *Biedermann*-Produktion steht die Instrumentierung in Verbindung mit der szenischen Entwicklung des

Textes bzw. mit der Trennung und Neukombination von Spiel und Sprache bzw. Körper und Stimme (vgl. S. 245 ff.).

Während die Aufteilung des Faust-Monologs auf vier Stimmen sowie die Spurentrennung von Spiel und Sprache in der Erarbeitung des Textes einen ersten methodischen Schritt darstellt, aus dem sich eine bestimmte Instrumentierung ergibt, erfolgt die Aufteilung des gemeinsam erarbeiteten Prolog-Chors in verschiedene Stimmgruppierungen im letzten Drittel des Probenprozesses der *Biedermann*-Produktion.

5.5.1 Polyphone Sprechgestaltung

Die chorische Gestaltung des Faust-Monologs durch vier Sprecherinnen und Sprecher auf der Sprach- bzw. Sprechebene und deren Benutzung von unterschiedlichen Sprechtonhöhen sowie die repetitive Kompositionsstruktur des Sprechgesangs erzeugen eine mehrstimmige Klangfläche. Schrödl definiert den Begriff „Mehrstimmigkeit" in Anlehnung an David Roesner (vgl. Roesner 2003, 242 ff.) als „die Beziehung verschiedener Stimmen in einem Satz" (Schrödl 2012, 81). Dabei gestalten sich die Beziehungen zwischen mehreren unterschiedlichen Stimmen auf verschiedene Weise. Die Musikwissenschaft verwendet in diesem Zusammenhang die Begriffe homophon, heterophon und polyphon (vgl. ebd.). In allen drei Formen folgen die verschiedenen Stimmen einer gemeinsamen musikalischen Ordnung, einem Grundrhythmus, einer Melodie oder einem Motiv. Polyphone Mehrstimmigkeit entsteht, wenn mehrere Stimmen gleichberechtigt und eigenständig nebeneinander existieren, ohne dass sich eine Hauptstimme ausmachen ließe (vgl. ebd. 81). In diesem Sinn entsteht durch die Aufteilung des Faust-Monologs auf vier Sprecherinnen und Sprecher, durch das wiederholte Sprechen der rhythmischen Motive und einzelnen Abschnitte, durch die Überlagerung der Textfragmente und der vier verschiedenen Stimmen, aber auch durch die Benutzung unterschiedlicher Sprechtonhöhen innerhalb synchroner Parts, kurz: durch das rhythmisierte, musikalisierende Sprechen des Faust-Monologs bzw. des „Sprechgesang 1" eine polyphone Mehr- bzw. Vielstimmigkeit. Sie soll als eine Form chorischen Sprechens als *polyphones Sprechen* bzw. als *polyphone Sprechweise* bezeichnet werden.

Der Begriff des polyphonen Sprechens soll die chorische Gestaltung eines Textes durch mehrere Sprecher/-innen umschreiben, die durch eine gleichberechtigte, nicht-hierarchische Benutzung unterschiedlicher Stimmen einem gemeinsamen Grundrhythmus, einem Motiv oder einem Text folgen und damit eine polyphone Vielstimmigkeit erzeugen. Merkmal des polyphonen Sprechens ist seine Dialogizität, d. h., die verschiedenen Stimmen stehen miteinander in Beziehung. Demnach ist das polyphone

Sprechen von der Form des Simultansprechens abzugrenzen. Während in mehrstimmigen chorischen Formen die verschiedenen Stimmen, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, in Beziehung zueinander stehen, verzichtet das Simultansprechen, als ebenfalls gleichzeitiges Sprechen mehrerer Schauspieler/-innen oder Sprecher/-innen, auf eine Dialogizität. Die Stimmen stehen in diesem Fall nicht miteinander in Beziehung.

Das Üben der polyphonen Sprechgestaltung des Faust-Monologs stellt ein wichtiges Probenelement zu Beginn einer jeden Vormittagsprobe während der ersten zwei Drittel des Probenprozesses dar. Die musikalischen Proben führt Peer Baierlein mit den Schauspieler/-innen durch. Hierbei geht es vor allem um die Realisation der musikalischen Partitur des Sprechgesangs, weniger um ein Sprechen mit Haltungen oder einem individuellen Gestus. Die vier Schauspieler/-innen sprechen die einzelnen Teile zunächst synchron, bevor sie die polyphone Struktur des Sprechgesangs probieren, die aus den beschriebenen Kompositions- und Musikalisierungstechniken entstand. Das Metronom liefert dabei den Grundrhythmus und wird durchgängig von Peer Baierlein technisch eingespielt. Einzelne Stellen müssen aufgrund rhythmischer Probleme einzelner Schauspieler/-innen immer wieder gesondert geübt und auch solistisch angeschaut werden. Die Wiederholung wird hier zu einem stetigen Probenelement. Was von einzelnen Schauspieler/-innen dann beherrscht wird, muss im nächsten Schritt chorisch integriert werden und auch im gemeinsamen, chorisch-polyphonen Sprechen funktionieren. Der Sprechgesang wird von den Schauspieler/-innen vom Blatt gelesen. Wie im weiteren Verlauf des Probenprozesses deutlich wird, werden sie diesen Text nicht auswendig sprechen. Auch während der Aufführungen haben sie bei allen „Sprechgesängen" ihre Textbücher in der Hand. Die Benutzung der Textbücher zielt darauf ab, das performative Moment dieser Szenen zu betonen und die sogenannte „Spiel-im-Spiel-Situation" hervorzuheben (vgl. S. 131 ff.).

Obwohl auch innerhalb der musikalischen Proben ansatzweise an einer Dynamik des musikalisierenden Sprechens gearbeitet wird, fällt doch die Monotonie auf, mit der dieser „Sprechgesang 1" geprobt wird. Claudia Bauer fordert die Schauspieler/-innen deshalb zunehmend auf, freier mit dem rhythmisierten Text umzugehen, ihn mehr „mit Leben zu füllen", wie sie sagt. Sie ermutigt die Schauspieler/-innen, mit unterschiedlichen Tonhöhen zu arbeiten. Stimmliche Reibungen (Dissonanzen) sollen gesucht und zugelassen werden, ebenso werden die Schauspieler/-innen ermuntert, als einzelne Stimme aus dem Chor hervorzutreten.

Die chorisch-polyphone Instrumentierung des Faust-Monologs ermöglicht die Auflösung einer geschlossenen Figurenidentität. Die

Spaltung der Figur Faust in einen Körper und in mehrere Stimmen ermöglicht das Aufdecken der vielen verschiedenen, sich überlagernden Stimmen in Fausts Gedankenwelt. Zudem wird der unveränderliche Zustand Fausts durch den auffälligen monotonen skandierenden Sprechrhythmus der vier Sprecherinnen und Sprecher für die Zuschauer/-innen bzw. Hörer/-innen zum Bewusstseinszustand. Die Rhythmisierung und polyphone Gestaltung des Textes stellt die emotionale Verfassung der Figur aus. Nicht der Inhalt des Textes, der sinnvermittelnd gesprochen wird oder eine klar erkennbare Haltung der Figur sowie der Schauspieler/-innen zum Gesagten lassen den Zustand der Unveränderlichkeit, die Mühle des ewigen faustischen Strebens erkennen, sondern durch den Rhythmus des Sprechens sowie durch die polyphone Vielstimmigkeit der Rede wird dieser Stillstand für die Zuschauer/-innen *erfahrbar*. Das polyphone Sprechen des Textes erzeugt einen eigenständigen Inhalt, unabhängig vom Wortlaut des Textes. Die Sprecherinnen und Sprecher des Faust-Monologs wechseln damit von der „Aktions- auf eine Meta-Ebene“ (Ritter 2013c, 68), auf der die Musikalisierung eine mögliche Bedeutung, einen Inhalt, eine Assoziation, kurz: einen „ästhetischen Raum“ (Ritter 2015b, 41) eröffnet. Ein „Sinn“ entsteht dabei als etwas Übergeordnetes, zwar in Bezug auf die Lesart des Textes, aber unabhängig von seinem semantischen Wortlaut und Gehalt.

Auch Volker Lösch spricht die Möglichkeit von Musikalisierungsstrategien an, den Zugang zu Inhalten oder Themen auf einer sinnlich-performativen Ebene zu eröffnen.

> Im Kontrast von Einzelstimmen und von mehreren Stimmen kann man so viel Reibung erzeugen und so viel Differenzierung, Widersprüchlichkeiten herstellen im Sinne des unterschiedlichen Rhythmisierens, Aufteilens in Sprechgruppen und so. Man hat als Regisseur viel mehr Handwerkszeugs zu Verfügung, um ein Thema zu fassen. Also ich hab ein Thema, das ich behandeln möchte in der Stadt und ich habe erst mal den Kosmos zur Verfügung vom Einzelsprecher bis hin zum Chor. […] Es gibt so unendlich viele Möglichkeiten der Kombination. […] Ich finde, das erweitert einfach die Dimensionen dessen, was man schaffen kann. (Lösch in: Interview 3, 10)

Was die Regisseurin Claudia Bauer im Rahmen der Erarbeitung des Faust-Monologs in Bezug auf die polyphone Instrumentierung noch eher intuitiv versucht, findet im Rahmen der *Biedermann*-Produktion

innerhalb der Erarbeitung des Prologs durch Bernd Freytag und Volker Lösch sehr gezielt statt. Die Instrumentierung des Prologs steht hier im Zusammenhang mit der Stimmgruppierung und mit einer bestimmten Klangfarbe des Chors.

5.5.2 Stimmgruppierung und Klangfarbe

Der Prolog-Chor wird in drei Gruppen bzw. Stimmen aufgeteilt, denen bestimmte Textpassagen zugeordnet werden. Dieser Prozess geht einher mit der körperlichen Arbeit am Text bzw. der Einbindung in ein szenisches Bild.

> Der Prolog wird im originalen Bühnenbild geprobt. Volker Lösch erteilt Anweisungen, wer an welcher Stelle stehen soll und wer welche Zeilen spricht. Der Chor steht aufgeteilt in drei Grüppchen. Vorn links (vom Zuschauerraum aus betrachtet) werden vier Choristen positioniert, rechts an der Bühnenrampe drei, hinten, eine Ebene höher, in der Mitte die vier anderen. Alle beginnen die ersten Zeilen des Gedichtes zu sprechen, sehr leise, ruhig und bedächtig. Dann sprechen die vorderen links auf Ansage einige Zeilen zu viert. Bernd Freytag lässt den Anfang wiederholen, er möchte es noch leiser hören. Anschließend sprechen die vorderen rechts Stehenden, dann die vier Choristen, auf der erhöhten Ebene in der Mitte, alles auf Anweisung. Durch die unterschiedliche räumliche Anordnung der Choristen entstehen unterschiedliche räumliche Klänge. Allerdings ist der Chorleiter noch nicht zufrieden, da die Choristen hinten oben in der Mitte zu verdeckt stehen und akustisch verschluckt werden. Im Folgenden werden sowohl von Volker Lösch als auch von Bernd Freytag unterschiedliche Textverteilungen auf die drei Stimmgruppen probiert. Volker Lösch arbeitet zudem an Positionsveränderungen der Choristen auf der Bühne. Die erarbeitete musikalische und rhythmische Struktur im Text wird ungenauer sobald sie den Sprechvorgang mit körperlichen Bewegungen verbinden sollen. Volker Lösch probiert mit dem Chor verschiedene Gänge aus. Laut Lösch sind die Bewegungen dabei keine Gegenbewegungen, sondern entsprechen der Rhythmisierung des Textes. Auch Posen werden probiert […]. Bernd Freytag arbeitet am Rhythmus, an stimmlichen Neuansätzen („nicht zu mulmig“), an Haltungen. Volker Lösch arbeitet hier eher an der Körperlichkeit, an Posen, Bewegungen, Abläufen. Zusammengefasst kann man sagen, dass der bereits erarbeitete Prolog im Bühnenbild mit Körperimpulsen und Bewegungen kombiniert wird. Dieses Prinzip durchzieht die gesamte Proben-

> phase: Zuerst wird ein Text inhaltlich und über seine musikalisch-rhythmische Struktur erarbeitet, danach folgt die szenische Erarbeitung und die Verbindung zum Körper. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-12 I, 3)

Die Stimmverteilung wird im Verlauf weiterer Proben immer wieder verändert, bis schließlich drei Gruppen bestehen, die sich wie folgt zusammensetzen: Gruppe 1 besteht aus vier Frauenstimmen, sie stehen zu Beginn des Prologs an der Bühnenrampe links. Gruppe 2 setzt sich aus vier Männerstimmen zusammen, die zunächst an der rechten Bühnenrampe positioniert sind. Gruppe 3 steht auf erhöhter Ebene im hinteren Teil des Bühnenbilds mittig und konstituiert sich aus drei Männerstimmen. Diese Stimmgruppierungen sowie die entsprechenden Textzuteilungen hat sich Bernd Freytag in Absprache mit Volker Lösch „über Nacht“ überlegt. Sie werden jeweils angesagt, genauso übernommen, probiert und fixiert. In der Textfassung wird diese Instrumentierung jedoch nicht festgehalten. Um dennoch einen Eindruck vom klanglichen Aufbau dieses Chors zu geben, seien die ersten vier Strophen des Prologs in seiner notierten Endform mit der von mir hinzugefügten Stimmenverteilung abgebildet (vgl. Lepschy/Lösch 2014, Textfassung 25. Februar 2014, 2; Eintragungen vom 25. Februar 2014; für den Originaltext vgl. Haller 2017, 3 ff.).

> Gruppe 1 (vier Frauenstimmen):
> nur hier . wo gotthards haupt / die wolken / übersteiget ,
> und der erhabnern welt / die sonne / näher scheint ,
> hat / was die erde sonst / an seltenheit gezeuget ,
> die spielende natur / in wenig lands // vereint // .
>
> Gruppe 1 + 2 (vier Frauenstimmen, vier Männerstimmen):
> ein angenehm gemisch / von bergen . fels und seen //
> fällt nach und nach / erbleicht . doch deutlich // ins gesicht ,
> die blaue ferne schließt / ein kranz beglänzter höhen ,
> worauf ein schwarzer wald / die letzten strahlen // bricht //.
>
> Gruppe 1 + 2 (vier Frauenstimmen, vier Männerstimmen):
> bald / zeigt / ein nah gebürg / die sanft erhobnen hügel ,
> wovon ein laut / geblök / im tale / widerhallt ;
> bald scheint ein breiter see / ein meilen . langer . spiegel ,
> Gruppe 3 hinzu (vier Frauenstimmen, sieben Männerstimmen)
> auf dessen glatter flut / ein zitternd / feuer / wallt .

> Alle (vier Frauenstimmen, sieben Männerstimmen)
> wann dort der sonne licht / durch fliehnde / nebel / strahlet ,
> und von dem nassen land / der wolken // tränen / wischt ,
> wird aller wesen glanz mit einem licht / bemalet ,
> das auf den blättern schwebt / und die natur / erfrischt .

Im Probenprotokoll der Bühnenprobe vom 13. Februar 2014 versuche ich das Klangerlebnis dieser ersten vier Strophen in seiner Erscheinungsform zu beschreiben:

> Die erste Strophe wird von Gruppe 1 gesprochen, also vier Frauenstimmen, die an der Bühnenrampe links stehen. Sie beginnen sehr leise, ruhig, langsam im Tempo, verzückt über die Schönheit der Natur. Sie imaginieren und zeichnen ein Bild von der beschriebenen Landschaft. Mit der zweiten Strophe spricht Gruppe 2 dazu. Sie übernimmt die Atmosphäre. Die Worte „von bergen . fels und seen" werden fast im legato gesprochen. In der nächsten Zeile gibt es einen sogenannten Neuansatz, d. h., die Stimmen steigen eine Stufe höher ein, die Sprechspannung ist um eine Stufe erhöht, auch das Tempo zieht leicht an. Gruppe 3 kommt erst in der dritten Strophe mit der letzten Zeile hinzu: „auf dessen glatter flut / ein zitternd / feuer / wallt". Die vier letzten Worte werden „absteigend[12], aber im Volumen zunehmend" [Begriffe von Bernd Freytag] gesprochen. Die vierte Strophe wird von allen gesprochen. Sie beginnt schneller, aber nicht lauter. Innerhalb der Strophe gibt es einen Stimmungswechsel. Die letzten zwei Zeilen, v. a. das Ende mit „erfrischt" werden „hell, leicht und das Wort servierend" [Begriffe von Bernd Freytag] gesprochen. Der Chor baut sich innerhalb dieser ersten vier Strophen zunehmend auf. Drei Gruppen setzen nacheinander ein und verstärken stufenweise den Klang. Zusätzlich sind die Choristen auch hier mit Mikroports verkabelt, so dass sie leicht verstärkt werden können. Aber wie stark und in welcher Weise ist noch nicht entschieden und wird auf Anweisung von Volker Lösch zwischendurch immer wieder ausprobiert. Der Chor arbeitet an den ersten vier Strophen, dann werden diese mehrmals von vorn wiederholt. Lösch setzt an verschiedenen Bewegungsvarianten der Probe von gestern an. Sie sollen nach der vierten Strophe ihre Position auf der Bühne wechseln. Die Choristen suchen nach geeigneten Möglichkeiten zur anderen Seite zu gelangen und die Bewegung zu synchronisieren. Verschiedene Bewegungsmöglichkeiten werden probiert, letztlich entscheidet sich Lösch für den Kreuzgang. Alle gehen zurück auf die

> Anfangsposition, sprechen die letzten zwei Zeilen der vierten Strophe und wechseln danach ihre Position mittels des Kreuzganges. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-13, 3)

Wie an diesem Beispiel deutlich wird, konstituiert sich der Chorklang nicht nur aus dem Zusammenklang aller Stimmen. Durch die wechselnde Textverteilung auf verschiedene Gruppen erklingen verschiedene Stimmen wie verschiedene Instrumente eines Orchesters. Es gibt differenzierte Varianten, die vom Erklingen der Frauenstimmen allein, einer Männergruppe allein, der beiden Männergruppen zusammen, der Frauenstimmen und einer Männergruppe gemischt bis hin zum Zusammenklang aller Stimmen reichen. Dadurch gibt es Variationen in der Lautstärke. Die einzelnen Gruppen sprechen zwar auch mit Lautstärkedifferenzierungen, aber der Klang und die Lautstärke verändern sich, wenn eine Gruppe hinzukommt oder nicht spricht. Aber auch der individuelle Klang der Einzelstimmen hat Einfluss auf die Mischung der Klangfarbe des Chors. Bernd Freytag hört hohe und tiefe Stimmen heraus und gibt einzelnen Chorist/-innen Anweisungen, wie: „Du musst etwas mehr, du weniger Stimme geben." (Freytag in: Kiesler, Probenprotokoll 2015-02-25 I, 3)

Die räumliche Anordnung der verschiedenen Stimmgruppen sowie ihre Verschiebung durch die Bewegung der Chorist/-innen innerhalb des Bilds haben ebenfalls Auswirkungen auf den Klang des Chors im Raum. Nicht nur die Instrumentierung des Chors, sondern auch die räumliche Anordnung und Veränderung der Stimmen erzeugen die spezifische Klangfarbe des Chors und konstituieren den Raum als Klangkörper. Des Weiteren wird die Klangfarbe des Chors vom sogenannten hohen Ton bestimmt, ein von Freytag benutzter Arbeitsbegriff, der an dieser Stelle beleuchtet werden soll.

Mit dem Prolog soll das Bild der Schweiz als ein „Uridyll" hörbar gemacht werden. Dieses harmonische Bild konstituiert sich nicht nur auf der semantischen Ebene des Textes, der chorisch gesprochen wird, sondern vor allem im harmonischen Klang des Chors. Dieser basiert einerseits auf der Instrumentierung der Stimmen, viel stärker aber darüber hinaus auf der Vorstellung vom sogenannten hohen Ton. Der „hohe Ton" verfolgt laut Freytag einen voluminösen Ansatz und steht im Kontrast zum „Umgangston".

> Der hohe Ton steht anders im Körper und braucht einen anderen Körper und ist auch artifizieller und wahrscheinlich auch mehr eine bestimmte Art von Gesang. Der hohe Ton nimmt etwas Rufendes auf. (Freytag in: Interview 2, 11)

Der „hohe Ton“ impliziert das „Meinen“ und „Ausfüllen“ des Gedankens. Zudem ist er für Bernd Freytag an die große Bühne des Theaters gebunden, die eine andere Form des Sprechens verlangt als das Fernsehen. „Oft werden die Schauspieler nicht dafür ausgebildet. Man merkt das sofort, dass sie in Psychologismen spielen.“ (ebd.) Aber der hohe Ton sei eine Art Sendung, die nicht technischer Natur ist, wie das Überbrücken näherer, mittlerer oder weiterer Distanzen im Raum, sondern die als Teil einer Wirkung zu verstehen ist, die man aus dem Theater hinausschiebt, wenn man „den Schiller vor sich hinplappert“ (vgl. ebd.). Ziehe man den Fremdkörper, „der schreit, singt und in der Nähe des Sprechgesangs ist“, runter, hebt man die Hürde auf, man flacht sie ab (vgl. ebd.). „Wird das profanisiert […], dann gehen Korridore, die man öffnen kann durch Kunst, also durch die Möglichkeit des Sprechens/Agierens [zu], die werden dann nicht mal angesprochen.“ (ebd.)

Diese Aussagen verweisen auf das Potential der Stimme bzw. in diesem Fall des spezifischen Chorklangs, den Raum für eine ästhetische Erfahrung zu öffnen. Der Klang des Chors, der sich zum einen aus der Instrumentierung der Stimmen ergibt, zum anderen an das Pathos des „hohen Tons“ gebunden ist, erzeugt innerhalb des Prologs eine ganz bestimmte Atmosphäre. Diese wiederum steht in Verbindung mit dem Bild der Schweiz als Paradies, das sich im Chorklang des Prologs ausdrückt. Dem Chorklang und damit der Stimme des Chors kommt demnach eine performative Funktion zu, da sie die Wirklichkeit dieses Paradieses atmosphärisch aktuell im Theater herstellt.

Der Prolog wird auf weiteren Bühnenproben durch mehrfache Wiederholungen einzelner Strophen sowohl sprecherisch als auch körperlich detailliert gearbeitet und geübt. Beim Zuhören fällt mir immer wieder auf, dass jeder Melodieverlauf, jede Akzentuierungsweise, jegliche musikalische chorische Realisation festgelegt und damit „komponiert“ ist. Das Regieteam benennt das in der Erarbeitung nicht explizit bis in die elementarste phonetische Realisation. Wie bereits ausgeführt, werden die Texte vor allem vorgesprochen und vom Chor sprecherisch imitiert. Die Sprecherinnen und Sprecher sind durch dieses Imitationsverfahren in ihrer Hörwahrnehmung stark herausgefordert. Das Hören und Nachahmen wird zu einem wichtigen Element der Probenarbeit. Das Einhören und auch Einfühlen, nicht in eine Figur, sondern in eine sprechkünstlerische Vorgabe wird zum zentralen methodischen Erarbeitungsprinzip. Außerdem nutzt Bernd Freytag während der Proben auch Ansätze des Dirigats, indem er den Chorist/-innen Einsätze vorgibt oder Pausensetzungen einspricht. Lange Pausen, kurze Zäsuren, der Wechsel von Vokaldehnungen und artikulatorischen staccato-Passagen

rücken beim Zuhören ins Zentrum der Wahrnehmung. Der musikalische Texterarbeitungsansatz sowie die daraus erwachsende musikalische Gestaltungsweise sind jedoch nicht nur auffällig, sondern auch sinnfällig. Auf welche Weise sich die inhaltliche und die musikalische Ebene des Sprechens miteinander verbinden bzw. in welchem Widerspruch sie stehen und welche Schwierigkeiten sich daraus für die Sprecherinnen und Sprecher in Bezug auf ihren Denk-Sprech-Prozess ergeben, sei nun abschließend für dieses Kapitel betrachtet.

5.6 Fazit: musikalisches Sprechdenken und Hörverstehen

Im Erarbeitungsprozess des Prologs klingt immer wieder die Forderung von Bernd Freytag an die Chorist/-innen an, den Text trotz der rhythmischen und musikalischen Struktur, die zum Teil einer semantischen Gliederung und Phrasierung widerspricht, zu denken und zu meinen. Doch es fällt den Sprecherinnen und Sprechern schwer, den Text musikalisch *und* inhaltlich zu denken. Die Musikalisierung und Rhythmisierung des Prologs stört das Selbstverständnis der Schauspieler/-innen, einen Text auf sein Sinnverständnis hin zu sprechen. Dies wird von ihnen als Einschränkung erlebt und sorgt auf der Bühne für Irritation, weil die Chorist/-innen das Gefühl haben, „dass die Zuschauer/-innen nichts verstehen“ (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-26, 1). Gerade aber in der Abweichung vom Gewohnten liegt die Gelegenheit einer Wahrnehmungserfahrung, die deshalb selbst reflektiert werden kann (vgl. Roesner 2003, S. 285). Nicht allein das Verstehen, sondern das *Hören* des Textes kann zu einem sinnlichen Erlebnis werden, das auf andere Weise einen Zugang zum Inhalt eröffnet. Erst hier wird die ästhetische Erfahrung der Zuschauerinnen und Zuschauer möglich, die einen zentralen Aspekt für das Performative im zeitgenössischen Theater darstellt (vgl. S. 48 ff.).

Die musikalisch-chorische Erscheinungsform des Prologs verlangt eine hohe Aktivität der Zuschauer/-innen beim Verstehensprozess. „Der Zuschauer muss sich die Sätze beim Hören selbst in eine gewohnte Diktion ‚übersetzen‘ und die Semantik aktiv verfertigen. Er wird dabei durch ungewohnte Pausen und Betonungen nicht nur behindert, sondern mitunter auch auf manche falsche Fährte gelenkt.“ (Roesner 2003, 207) Das Gleiche gilt für den Produktionsprozess. Die Schauspielerinnen und Schauspieler sind es nicht gewohnt, auf diese Art und Weise zu sprechen.

> Du siehst ja, wie sie damit kämpfen müssen, damit sie das überhaupt sprechen können. […] Auch in großen Ensembles ist es oft eine

> Katastrophe, weil sie dann immer über irgendwelche Rollenvorstellungen kommen und überhaupt gar nicht beispielsweise über den Klang. (Freytag in: Interview 2, 14)

Erforderlich wird hier also ein musikalisches Denken und Hörverstehen von Sprache sowie ein Bewusstsein für das Potential einer Musikalisierung, durch die sich ein Sinn, ein Inhalt, ein Thema oder eine Bedeutung überhaupt erst eröffnet. Diese Fähigkeit für ein musikalisches Denken und Hörverstehen von Sprache ist auch in der *Faust*-Produktion von Claudia Bauer im Rahmen der Erarbeitung des Faust-Monologs gefordert.

Auch den Schauspielerinnen und Schauspielern dieser Produktion fällt es schwer, den Text des Faust-Monologs einerseits nach einer rhythmisch-musikalischen Struktur zu sprechen und andererseits inhaltlich zu denken. Oftmals müssen sie sich derart auf den Rhythmus und auf die anderen Stimmen konzentrieren, dass sie das Denken des Textes im Moment des Sprechens vernachlässigen oder damit überfordert sind. Allen fällt es schwer, den Text nicht in Sinnschritten, sondern nach einer musikalischen Struktur zu gestalten, so z. B. „semantisch synkopische Motive" (Roesner 2003, 195) zu realisieren, die zugunsten der Aufrechterhaltung des Rhythmus gegen eine sinngemäße Akzentuierung von Wörtern oder Äußerungseinheiten verstoßen. Immer wieder versuchen die Schauspieler/-innen, sich an der gedanklichen Konkretheit des Textes zu orientieren, ihn auch innerhalb der vorgegebenen rhythmischen Struktur „sinnrichtig" zu sprechen. Darum ging es der Regisseurin jedoch nicht. An dieser Stelle prallten Regiekonzeption und das schauspielerische Selbstverständnis, einen Text auf sein Sinnverständnis hin zu sprechen, aneinander.

Zudem verwirft Claudia Bauer im Rahmen der Erarbeitung des Faust-Monologs, bewusst oder unbewusst, die Suche nach individuellen Sprechhaltungen. Vermehrt arbeitet sie im Laufe des Probenprozesses an dynamischen Aspekten der Sprechgestaltung, um einem Gesamtgestus näher zu kommen, der aus der Realisation der polyphonen Kompositionsstruktur entstehen sollte. Auffällig war jedoch, dass die Schauspieler/-innen bzw. Sprecher/-innen, je geübter sie während der Proben und auch im Verlauf der Aufführungen im musikalisierenden Sprechen wurden, zunehmend konkrete Sprechhaltungen einnahmen. Dies unterminierte allerdings aus meiner Sicht die inhaltliche Dimension der Musikalisierung und Rhythmisierung. Die repetitive Struktur der Komposition impliziert eben keine musikalische Entwicklung, keinen Spannungsaufbau, sondern eher eine Serialität, die mit der Interpretation des Textes korrespondiert bzw. den Inhalt überhaupt erst ermöglicht. Der unveränderliche Zustand

des faustischen Strebens konstituiert sich erst durch das musikalisierende Sprechen, in der Auffälligkeit und Gleichförmigkeit des Sprechrhythmus auf einer performativen Ebene. Der Gestus der Monotonie und Unveränderlichkeit manifestiert sich hier nicht in den individuellen Sprechhaltungen einer Figur, sondern entsteht erst durch das polyphone, skandierende Sprechen der vier Schauspielerinnen und Schauspieler.

Betrachtet man jegliche Form der sprecherischen Transformation mithilfe von sprecherisch-stimmlichen Mitteln als Musikalisierung, dann lässt sich das Verhältnis von Text und Musikalisierung in Formen der traditionellen Sprech- und Schauspielkunst meist zugunsten der Textverständlichkeit, zugunsten der „Umsetzung" des Textes auslegen (mit Ausnahme der sprechkünstlerischen Erarbeitung dadaistischer Formen oder von Texten aus dem Bereich der konkreten Poesie). In den hier beschriebenen musikalischen Verfahren der Texterarbeitung ist das Verhältnis von Text und Musikalisierung ein Besonderes, insofern die Musikalisierung in den Vordergrund drängt bzw. Textinhalte und Textstrukturen überformt werden. Für die Schauspielerinnen und Schauspieler bedeutet das, dass sie die Fähigkeit besitzen müssen, einen Text sowohl semantisch als auch musikalisch zu denken und zu sprechen. Hierzu gehört auch das Bewusstsein der Schauspieler/-innen, dass sich durch eine musikalische Arbeit am Text Innenräume einer Figur auf der Bühne konstituieren lassen. Während Außenräume eher abgebildet und situativ dargestellt werden, ermöglicht eine musikalisierende Sprechgestaltung das Erfahrbarwerden von Innenräumen und gedanklichen Welten. Das Sprechen generiert in diesem Fall zu einer wirklichkeitskonstituierenden Praxis. Demnach kann auch die musikalische Arbeit am Text, wie sie hier beschrieben wurde, als performativer Ansatz der Textarbeit bezeichnet werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Innerhalb einer musikalischen Arbeit am Text, zu deren Verfahren die Rhythmisierung, Phrasierung und Instrumentierung gehören, werden sprecherisch-stimmliche Mittel als musikalische Mittel festgelegt. Unter Umständen kann eine musikalische Textbehandlung die Notation eines (dramatischen) Textes für die sprecherische Transformation beinhalten, so wie es in dieser Arbeit beschrieben ist. Eine musikalische Texterarbeitung gliedert einen Text eher rhythmisch als semantisch. Dabei können beispielsweise Akzente, Zäsuren und Pausen oder Phrasierungselemente wie Sprechrhythmus, Dynamik und Artikulation den inhaltlich naheliegenden widersprechen und als auffällig hervortreten. Der Einsatz sprecherisch-stimmlicher Mittel, wie Sprechrhythmus oder Stimmklang, erfolgt auf hoher Bewusstseinsebene und ordnet sich nicht primär intuitiv einem Gestus unter. In den dargelegten Beispielen werden sie als sprech-

künstlerische Phänomene (vgl. Kapitel „Sprechkünstlerische Phänomene“) aus den Musikalisierungsstrategien der Rhythmisierung, Phrasierung sowie Instrumentierung hervorgebracht und geben den Agierenden die Fähigkeit, einen ästhetischen Erfahrungsraum zu öffnen. Sie befördern ein musikalisches bzw. sinnliches Hören, was vom Schauspieler bzw. von der Schauspielerin wiederum die Fähigkeit zum musikalischen Sprechdenken und Hörverstehen voraussetzt. Einen Text musikalisch zu denken und zu erarbeiten, bedeutet dabei nicht zwingend, ihn als Partitur in eine Komposition zu setzen, sondern einen Text durch eine musikalische Bearbeitung, zu der auch die Dekonstruktion und Fragmentierung von Sprache gehören kann, in eine neue Wirklichkeit zu transformieren. Auf diese Weise können Zustände transportiert, Themen und Inhalte für die Zuschauer/-innen *erfahrbar* und *erlebbar* werden sowie Atmosphären und Bedeutungen auf einer performativen Ebene entstehen. Dementsprechend gilt es innerhalb der Schauspielausbildung, derartige Prozesse bewusst und erlebbar zu machen und die Fähigkeiten für einen musikalischen Denk-Sprech-Prozess auszubilden.

6 Weitere methodische Aspekte der chorischen Textarbeit

Prozesse des Musikalisierens und Rhythmisierens spielen, wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, im Rahmen der chorischen Textarbeit immer eine wichtige Rolle. Sie sind jedoch nicht ausschließlich an die chorische Arbeit am Text gebunden, weshalb methodische Ansätze der musikalischen und chorischen Textarbeit in dieser Studie getrennt aufgeführt werden. Über den Musikalisierungsprozess hinaus gibt es weitere methodische Aspekte der chorischen Arbeit am Text, die im Folgenden anhand der Analyse der Probenarbeit von Volker Lösch und Bernd Freytag beschrieben werden. Es soll nun die Frage im Vordergrund stehen, welche weiteren methodischen Aspekte eine Rolle für die Herstellung von Synchronität, für den Aufbau einer gemeinsamen Körper- und Sprechspannung, für das Finden gemeinsamer chorischer Einsätze oder für die Balance zwischen individuellem und chorischem Ausdrucksvermögen spielen. Ich möchte damit einen Impuls für die systematische Aufarbeitung methodischer Grundlagen des Chorsprechens setzen, die nach wie vor aussteht.

6.1 Synchronität

Synchronität ist ein markantes Merkmal der chorischen Erscheinungsform. Hier interessiert im Moment vor allem die Frage, wie sie sich

innerhalb der chorischen Arbeit am Text erreichen lässt. Insbesondere die Rhythmsisierung als eine Strategie der Musikalisierung, wie sie im vorangegangenen Kapitel erörtert wurde, ist für die Synchronität unerlässlich. Nur durch das Festlegen von Pausen, Zäsuren und Akzenten kann ein Chor synchron sprechen. Voraussetzung ist eine gemeinsame musikalische und rhythmische Struktur bzw. Organisation. Daneben nutzen Volker Lösch und Bernd Freytag weitere Mittel und Wege, damit ein Chor synchron spricht. Sie werden im Folgenden anhand einiger Beispiele aus dem Probenprozess systematisch aufgezeigt.

6.1.1 Gemeinsame Körper- und Sprechspannung

Auf der Chorprobe am 24. Januar 2014 wird an der neu ausgeteilten Fassung des Textmaterials für den Laienchor gearbeitet. Das Ziel der Probe besteht laut Freytag darin, den gesamten Text einmal synchron durchzusprechen. Doch vorher muss an den verschiedenen „Takes“ im Einzelnen gearbeitet werden. Im Probenprotokoll heißt es:

> Auch Take 16 wird zuerst gelesen, in den notierten Stimmenverteilungen, danach wiederholt. Am Schluss des Take 16 hält sich Bernd Freytag (BF) eine Weile auf und arbeitet mit ihnen. Dieser kurze Text wird von allen gesprochen und lautet wie folgt:
>
> **alle**
>
> ich kam im dezember hier an.
> viel licht, und alles sehr hübsch.
> aber leer / und kalt.
> es ist, als ob keiner in diesen häusern wohnt.
> es ist, als ob die leute nicht leben.
>
> (Freytag/Lepschy/Lösch 2014, Textmaterial des Chors 1. Stand: 23. Januar 2014, 7)
>
> BF spricht die Zeilen vor, die Gruppe spricht nach. Anschließend beginnt er körperlich mit ihnen zu arbeiten. […] Er weist die Gruppe an, beide Füße auf den Boden zu stellen und aufrecht zu sitzen. Sie sollen mitteilungsbereit sein und dafür den Körper öffnen, ohne sich zu verspannen oder anzustrengen. Freytag beschreibt der Gruppe, dass die körperliche Offenheit wichtig ist, um sich in eine Mitteilungsbereitschaft zu bringen. Sie sprechen in dieser Position den Text. Nach der Zeile „aber leer / und kalt“ wird eine Pause festgelegt, welche sie mit dem Zählen von 21, 22 in ihrer Länge halten sollen.

> Danach wird am Senden der nächsten Zeile gearbeitet: „es ist, als ob keiner in diesen häusern wohnt". BF spricht die Zeile rhythmisch und in Verbindung mit zwei verschiedenen Gesten vor. Die ersten zwei Wörter „es ist" werden von ihm mit einem kräftigen Akzent auf jedem Wort gesprochen und mit zwei rhythmischen, körperlich ausagierten Schlägen verbunden. Danach folgt eine Zäsur. Die Wortverbindung „als ob keiner in diesen häusern wohnt" wird mit erhöhter Sprechspannung gesendet. Die Spannung darf am Satzende nicht abfallen. […] Als der Chor seine Vorgabe imitiert, gelingt es ihm nicht, die Sprechspannung von Bernd Freytag abzunehmen.
> Es folgt eine kleine Übung zum Aufstehen und Hinsetzen. Sie sollen gemeinsam aufstehen, dann locker und aufrecht stehen, dabei den Fokus draußen behalten, ihre Ohren, ihren Blick nach außen öffnen, im Gesicht locker bleiben („Nullstellung des Gesichts"), sich gemeinsam wieder hinsetzen. Auch hier sollen sie nicht auf ihre Textblätter schauen, sondern mit ihrer Wahrnehmung im Raum bzw. bei den anderen sein. Im Sitzen weist BF sie an, ihren Kopf langsam nach rechts und links zu bewegen, dann langsam nach unten, wobei der Rücken aufrecht bleiben soll. Ein leichter Zug im Nacken sollte zu spüren sein. Wer möchte, kann seine Augen einen Moment schließen. BF kommentiert nichts dabei. Im Anschluss sollen sie sich wieder anlehnen und „abspannen". In dieser Haltung bittet er die Gruppe den kleinen Abschnitt nochmals zu sprechen. Es klingt nicht wesentlich anders als zuvor, sie sind ähnlich laut und unpräzise. Also startet BF einen erneuten Versuch, die Choristen in einen andere Sprechspannung zu bringen. Den letzten Satz „es ist, als ob die leute nicht leben" lässt er sie in vier unterschiedlichen Lautstärken sprechen. Mit jeder Wiederholung sollen sie noch eine Stufe lauter werden. Sie wiederholen den Satz viermal, dicht hintereinander, immer mit der Ansage von BF dazwischen, „noch eine Stufe höher" (damit meint er lauter) zu gehen. Er dirigiert es an und sie entwickeln tatsächlich eine präzise Kraft. Dann sollen sie den Satz ganz leise sprechen. Das funktioniert sehr gut, sie haben plötzlich auch im piano Spannung. […] (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-24, 1 f.)

Bernd Freytag bringt den Laienchor innerhalb der beschriebenen Situation durch den Aufbau einer höheren Körperspannung, durch gemeinsame Körperimpulse (gemeinsames Aufstehen und Hinsetzen), durch das Prinzip der Wiederholung, durch Steigerung der Lautstärke und vor allem durch das Schaffen einer „gemeinsamen Konzentration" in eine höhere Sprechspannung und damit Synchronität und Präzision.

6.1.2 Sensibilisierung der Wahrnehmung

Auch das Aufeinanderhören, die gegenseitige Wahrnehmung der Chormitglieder, die zunächst über den Blickkontakt, später über ein gegenseitiges körperliches Wahrnehmen auch in der chorischen frontalen Ausrichtung geschult wird, stellen wichtige Voraussetzungen für die Synchronität der Chöre dar. Alle drei Chöre (Chor 1, Chor 2, Prolog-Chor) werden auf Textebene zunächst im Stuhl- bzw. Halbkreis erarbeitet, sodass die Chorist/-innen Blickkontakt miteinander aufnehmen können, was wiederum das Finden gemeinsamer Einsätze und das synchrone Sprechen erleichtert. Gelingt dies, wird der Kreis in zwei frontal ausgerichtete Reihen aufgelöst bzw. werden die erarbeiteten Sprechchöre in körperliche und szenische Abläufe integriert. Hierbei sind die Semi-Profis des Chors 2 schneller aufgefordert, ihre Wahrnehmung zu sensibilisieren, als die Laien des Chors 1. Geschult wird eine erhöhte Wachheit, Aufmerksamkeit und Konzentration beispielsweise über das gegenseitige Tonabnehmen und das chorische Weiterführen eines Gedankens. So teilt Bernd Freytag den Laienchor in einem Übungsschritt in kleinere Gruppen auf, um eine präzisere Synchronität zu erreichen.

> Die Verständlichkeit des Chores und seine Synchronität sind noch nicht von hoher Qualität, deshalb verkleinert Bernd Freytag im nächsten Schritt die Gruppe nochmals und lässt Zeile für Zeile im Wechsel von den Männern und Frauen sprechen. Eine Zeile die Männer, die nächste Zeile die Frauen, die nächste Zeile wieder die Männer usw. Der Wechsel findet statt, egal, ob der Gedanke nach einer Zeile beendet ist oder ob er in die nächste Zeile hinausgeht, im Sinne eines Enjambements. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-23, 1 f.)

Eine Anmerkung, die Bernd Freytag während des gesamten Probenprozesses immer wieder macht, ist mir aus der eigenen Arbeit mit Sprechchören sehr vertraut. Sie steht ebenfalls im Zusammenhang mit der Wahrnehmung der Chorist/-innen. Freytag hält sie immer wieder an, nicht zu laut und forciert zu sprechen, stattdessen auf den Atem der anderen Chorteilnehmer/-innen zu achten und die Wahrnehmung für das gegenseitige Hören zu öffnen. Einerseits geht es darum, einen gemeinsamen Ausdruck sowie Synchronität herzustellen, andererseits möchte Freytag auf diese Weise die Stimmenverteilungen im Prozess der Instrumentierung (vgl. S. 269 ff.) hören. „Ich brauche nur die Stimmen, keine Anstrengung, keinen Ausdruck.“ (Freytag in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-17, 4) Um sich nicht auf eine/n bestimmte/n Partner/-in einzuhören, lässt Freytag zu Beginn des Probenprozesses, die Chorist/

-innen des Chors 1 immer wieder ihre Plätze tauschen. Erst während der szenischen Einbettung erfolgt eine feste Anordnung der Chorist/-innen. Freytag nutzt die Aufteilung der Gruppe ebenfalls, um Wirkungen überprüfen zu lassen. Selbst- und Fremdwahrnehmung klaffen beim chorischen Sprechen oftmals auseinander, weshalb es sinnvoll ist, immer wieder einzelne Gruppenmitglieder von außen zuschauen zu lassen (vgl. Kiesler 2013a, 229).

6.1.3 Chorische Einsätze

Eine sensibilisierte Wahrnehmung ist ebenfalls unerlässlich für das Finden chorischer Einsätze. Es gibt unterschiedliche Strategien, wie ein Chor seinen Einsatz findet. „In den seltensten Fällen gibt es einen Dirigenten, oft hört man auch den Einsatz eines Chores über ein vorgegebenes Anatmen. Im besten Fall jedoch findet ein Chor seinen gemeinsamen Einsatz ohne Anatmen über die gemeinsame Konzentration, über die genaue Partnerwahrnehmung, eventuell über einen gemeinsamen Körperimpuls." (Kiesler 2013a, 228) In vielen Beispielen der vorangegangenen Probenprotokollauszüge wird die Vorgabe eines chorischen Einsatzes durch den Chorleiter oder Regisseur bzw. einzelne Gruppenmitglieder beschrieben. Zu Beginn der Proben geben Lösch und Freytag den Chorist/-innen die chorischen Einsätze mit der Formel „Achtung – und" vor. Das „und" als Impuls für den folgenden Sprecheinsatz wird im weiteren Probenverlauf von den Chorist/-innen übernommen und bleibt teilweise bis in die Aufführungen hinein, zumindest für den Laienchor, erhalten. „Dadurch kriegt man mit, wie die arbeiten. Das finde ich gut." (Freytag in: Burckhardt/Wille 2009, 10) Den Einsatz über einen körperlichen Impuls beschreibt das folgende Beispiel:

> Bernd Freytag arbeitet mit S., E. und T. am Abschnitt b. Es ist die persönliche Geschichte von S., welche sie zu dritt sprechen. […] Zu Beginn wird die Frage geklärt, wie sie den Einsatz für einen gemeinsamen Sprechimpuls bekommen. BF zeigt, wie man den Einsatz über einen kleinen körperlichen Impuls, ein leichtes Vorneigen des Körpers und ein leichtes Anatmen durch eine Person bekommt. Er bittet S., diesen Impuls für alle drei Sprecher zu geben. Er geniert sich und möchte den Einsatz lieber wieder mit „und" vorgeben. Also bittet BF einen der anderen beiden Choristen, es zu versuchen, der wiederum zunächst die Anweisung nicht versteht und den Text beginnt allein zu sprechen. Das sorgt für Erheiterung. BF wiederholt den Auftrag und dann klappt es. Derartige Missverständnisse in der Kommunikation sind immer wieder zu beobachten. Alle Beteiligten

> gehen sehr locker und humorvoll damit um. S. probiert es daraufhin noch einmal und alle drei sprechen den Text einmal durch. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-29, 4)

Gelingt es den Chorist/-innen nicht, gemeinsame Einsätze zu finden, dirigiert Bernd Freytag die Einsätze innerhalb der Proben an. Generell gilt auch hier das Prinzip der Wiederholung. Textpassagen werden solange geübt und wiederholt, bis deren chorische Einsätze gelingen. Neben der Vorgabe eines sprecherischen oder körperlichen Impulses bzw. des Anatmens durch einen Einzelnen, der quasi den Chor in diesem Moment führt, stellen auch der gegenseitige Blickkontakt und die genaue Wahrnehmung von Pausen Möglichkeiten für den chorischen Einsatz dar.

6.2 Gedankliche Schärfe als Voraussetzung für Körper- und Sprechspannung

„Sich nicht reinschmieren in den Text, ins Material", „die Sprache immer sofort ansetzen", „den Text besser denken" – diese Formulierungen hört man während des Probenprozesses oftmals von Volker Lösch, vor allem in der Arbeit mit Chor 2 (Lösch in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-14 I, 4). Immer wieder geht es um die Prinzipien: schnelles Sprechtempo, Zäsuren rhythmisch setzen, schmal auf einem Ton bleiben. Daraus resultiert keine Monotonie, sondern eine Spannung, die im Gedanken nicht abfällt. „Das ist wie ein Musikstück, der Rhythmus ist wichtig", so Volker Lösch (Lösch in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-17 II, 9). Es gilt, über den Satz hinaus zu denken, in die Zäsuren zu hören, die Sätze nicht zu emotionalisieren. Während der Arbeit am Text hört Volker Lösch sehr genau auf die prosodische Gestaltung der Chorist/-innen des Chors 2. Die folgenden Beispiele sollen verdeutlichen, wie Lösch an der „Sprachführung", wie der Regisseur selbst sagt, mit der Studierendengruppe des Chors 2 arbeitet:

> Sie sollen ohne Druck, aber in der Sprachführung noch schneller sprechen, die Spannung, den Ton ihres Vorgängers abnehmen, den Skandal markieren, auch körperlich in der Spannung bleiben. Die Studierenden mühen sich mit der artikulatorischen Geläufigkeit und mit dem Tempo der Denk-Sprech-Vorgänge ab. Mir fällt auf, dass sie viele einzelne Laute verschlucken, was oft ein Zeichen für fehlende gedankliche Konkretheit ist. Einzelnen fällt es schwer, das Sprechtempo ihrer Partner abzunehmen sowie die Spannung im Körper und im Gedan-

> ken zu halten. Volker Lösch versucht sie ins Tempo zu bringen. […] Sie wiederholen ein paar Mal den chorisch gesprochenen Satz: „das deutsche kunstkartell / besetzt / alle freiwerdenden stellen – ausschließlich . mit deutschen !“ Jedes Wort muss gegriffen werden. Sie spielen und sprechen die ganze Szene von vorn einmal durch. […] Volker Lösch gibt ihnen zu Beginn nochmals die Situation, aus der heraus sie agieren, vor: „Ihr habt einen Auftrag und hasst eine Situation.«. […] Sie wiederholen die Szene nochmals mit noch eckigeren, zwanghaften Bewegungen. Nach ihrem letzten Satz befinden sich die Studierenden in einer optimalen körperlichen Spannung. Sie sollen genau in dieser Spannung bleiben, die eher unaufwändig, ökonomisch, aber präzise ist und die Szene nochmals ohne Druck wiederholen. Sie beginnen, Lösch unterbricht sie und weist sie an, noch cooler zu sein. Plakate weg, Hände in die Hosentaschen, ohne Druck, aber mit Tempo. Sie sprechen den Text einmal durch. Dann noch einmal: Alle Zäsuren weglassen, direkt auf Anschluss gehen, keine Lücken lassen. Sie sprechen den Text in einem wirklich rasanten Tempo, welches sie gar nicht mehr kontrollieren können, durch und sind z. T. während des Sprechens selbst von sich überrascht. Die Sätze fließen aus ihnen heraus […]. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-14 II, 6 f.)

Ein weiteres Beispiel bietet die Arbeit am mit „deutsche raus“ übertitelten Bild 14 des Chors 2. Der Text stammt von Volker Lösch. Er wurde in eine Szene gesetzt, in der die Chorist/-innen Pappschilder mit überspitzten Slogans tragen, die das Werbematerial der Schweizerischen Volkspartei karikieren.

> Zunächst wird am Timing des Anfangsimpulses für die Szene gearbeitet: Ankommen, Bilder synchron vor den Körper setzen, Ton aus. Volker Lösch sagt zu den Studierenden: „Ihr müsst die Impulse musikalischer setzen, das muss mehr wie eine Maschine funktionieren“ (z. B. das Heben der Plakate). Dann wird am Text gearbeitet. Wieder geht es um das Sprechtempo. Anweisungen fallen wie: „nicht einschlafen beim Sprechen“; „den Skandal mehr benennen, etwas, was euch nicht recht ist“; „weiterdenken, die Intonation darf nicht schon am Ende des Satzes herunterfallen“, „in die Pause weiterdenken“; „den Text nicht emotionalisieren, ihn kälter sprechen“; „Texte besser senden“; „Texte besser setzen, in der Sprachführung schneller sein, die Zäsuren halten“. Volker Lösch arbeitet mit einer einzelnen Choristin: […] Das Problem ist, dass ihre Stimme nicht in den Raum sendet. Um sie stimmlich mehr in den Raum zu bekommen, arbeitet

> Lösch über eine konkrete Haltung, über den Ansprechpartner, über die Artikulation. Sie soll ihren Hass verstärken, direkt zu Volker Lösch senden, das [a] von „ausgebeutet" artikulatorisch weiter vorn ansetzen und offener greifen. Ihr gelingt es letztlich über die Emotionalität. Dann soll sie die Emotion aber weglassen und das gleiche nur in der gedanklichen Schärfe realisieren. Anschließend wird der Text von vorn gesprochen. Lösch liefert nochmals das Stichwort „schmale Aggressivität". Sie sollen, bevor sie sprechen, den Hass auf die Situation aufbauen. Sie beginnen die Szene, Lösch unterbricht sie mit dem Hinweis: „Schon der Körperimpuls zum Hervorbringen der Plakate muss aggressiver sein." […] Volker Lösch meldet ihnen zurück, dass sie die Überbetonungen jetzt gut erreichen, aber nur über die Emotion. Jetzt sollen sie die Emotion herausnehmen. Die Sprechansätze müssen vorher mit einer Haltung bzw. mit einem Untertext angefüllt werden. […] Sie sollen rhythmischer denken, den schnellen Wechsel der Sätze untereinander rhythmischer hin und her schicken. Höher ansetzen, auf demselben Ton wie der Vorgänger einsetzen, „um jedes Wort kämpfen". (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-17 II, 8)

Die Sprechspannung ist, wie in diesen Beispielen deutlich wird, immer an eine entsprechende Körperspannung und vor allem gedankliche Schärfe und Konkretheit gekoppelt. Stets sind die Chorist/-innen aufgefordert, ihren „aktiven Denkprozess" in Gang zu setzen, wie es Lösch benennt. Kommen chorische Mittel wie mehrere Wechsel von Solostimmen und chorisch gesprochenen Passagen hinzu, ergibt sich zusätzlich eine Spannungssteigerung, die von den Chorist/-innen bewältigt werden muss. Jede/r einzelne Sprecher/-in muss die Spannung des Vorredners übernehmen bzw. weiterführen, es gilt, den Gedankenfaden aufrechtzuerhalten. Auch innerhalb der Zäsuren darf die Spannung nicht abfallen, Volker Lösch sagt dazu: „in die Zäsur denken", „in der Zäsur entfaltet sich die Sprache" (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-28 II, 2). Die Spannung gedanklich, körperlich und sprecherisch vom Partner bzw. von der Partnerin abzunehmen, setzt eine hohe gegenseitige Wahrnehmung und das Aufeinanderhören voraus. Es ist auch die Rede von „Ton abnehmen", womit gemeint ist, dass ein/e Schauspieler/-in mit einer bestimmten Sprechspannung einsteigt, die eine bestimmte Tonhöhe und eine bestimmte Lautstärke aufweist. Der Partner, der den Gedanken abnimmt und weiterführt bzw. den nächsten Gedanken äußert, kann diese Spannung abnehmen, indem er mit derselben Lautstärke und im gleichen Tonbereich fortfährt. Hierfür ist es wichtig, die „Ohren zu öffnen", also die auditive Wahrnehmung zu erhöhen und mit der eigenen

Aufmerksamkeit beim Partner zu sein, im Raum des Partners weiterzudenken, weiterzusprechen und körperlich zu agieren.

Für den Aufbau und das Halten der gedanklichen Spannung verwendet Lösch immer wieder hilfreiche Bilder als Metapher. Beispielsweise sollen sich die Chorist/-innen eine Vorhangstange mit Ringen vorstellen. Man spricht seinen Gedanken in den ersten Ring, anschließend fällt der Gedanke nicht zwischen den Ringen herunter, sondern geht zielgerichtet als Linie durch die anderen Ringe hindurch bis über den letzten Ring hinaus. Die intensive Arbeit an dieser Sprechfertigkeit liegt für den Regisseur in der mangelnden Fähigkeit begründet, die gedankliche Spannung und damit auch die Sprechspannung aufrechtzuerhalten. Ihm fiele das prinzipiell im Theater bzw. bei Schauspieler/-innen auf und er müsse stets in seinen Inszenierungen daran arbeiten (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-28 II, 2).

6.3 Verbindung von Textarbeit und körperlich-szenischer Chorarbeit

Im Vergleich zur chorischen Arbeit mit den Laien des Chors 1 arbeitet Lösch mit den Studierenden des Chors 2 schnell auf körperlicher Ebene. Von den Studierenden wird verlangt, dass sie neu zu erarbeitende Texte zur nächsten Probe auswendig gelernt haben. Das Arbeitstempo ist ein viel höheres, die Synchronität ist kaum ein Problem. Der Rhythmisierungs- und Musikalisierungsprozess erfolgt zügig, der hauptsächliche Fokus liegt auf der Arbeit am sprechkünstlerischen und körperlichen Ausdruck. Äußerungen werden in eine konkrete Haltung gebracht, die vergrößert bzw. „theatralisiert“ werden. Bestimmte Choreinsätze, die zuvor mit dem sprecherischen Impuls „und“ gegeben wurden, werden nun in körperliche Impulse verwandelt, verschiedene szenische Varianten werden probiert. Volker Lösch setzt die Texte dafür in eine konkrete Situation, aus der heraus der Chor sprecherisch und körperlich agiert. Beispielsweise baut der Regisseur für das Bild 31 mit dem Titel „zukünftiges unheil“ folgende Situation: Chor 2 spricht einen von Lösch verfassten Text, der auf satirische Weise die apokalyptische Horrorvision über den Zerfall bzw. Ausnahmezustand in der Schweiz beinhaltet.

> Der Chor hat den Text bereits erarbeitet und spielt ihn einmal ohne Unterbrechung durch. Im Hintergrund läuft Musik, welche die Atmosphäre der Angst, des Ausnahmezustandes unterstützt. Der Chor spricht leise, abgekämpft, fassungslos. Sie stehen als Gruppe auf der Bühne, etwas eingesunken, unterdrückt. Nach dem ersten

> Durchlauf probiert Volker Lösch verschiedene szenische, körperliche Varianten mit der Gruppe aus. Sie sollen von beiden Seiten krabbelnd auf die Bühne kommen. Sie kriechen eher herein, beginnen am Boden zu sprechen, bleiben während des gesamten Textes am Boden. Anschließend baut Lösch eine neue Situation. Er stellt als Positionshalter für die Choristen des Chores 1, die im Moment nicht anwesend sind, Stühle auf. Die Figuren von Chor 2 sollen sich wieder geordneter anziehen und eine andere Haltung zum Text einnehmen. Sie haben die im Text geschilderte Situation nicht erlebt, sondern nur davon gehört. Aber genau davor fürchten sie sich. Die Choristen werden aufgefordert auf die Bühne zu kommen und an den imaginierten „Ausländern" vorbeizulaufen, ohne sie zu berühren oder anzuschauen. Sie kommen von zwei Seiten, man soll ihnen die Abneigung gegenüber den Fremden ansehen, ohne dass sie es mimisch und gestisch forciert spielen sollen. Lösch äußert den provokanten Spielimpuls zur Überspitzung ihrer inneren Haltung: „Wer einen Stuhl berührt, ist kein Schweizer mehr." Beide Seiten laufen aufeinander zu, finden in der Mitte, verteilt zwischen den Stühlen, eine Position, fassen einander an den Händen und sprechen dann den Text. […] Es folgt eine neue szenische Aufgabe. Die Gruppe soll als Gruppe zusammenbleiben und von links nach rechts durch die Stuhlreihen hindurch gehen. Das Ziel ist die andere Seite, die anderen Aspekte der vorherigen Situation bleiben. Dort erst sprechen sie den Text. Sie probieren es, Volker Lösch bricht ab und startet erneut einen Versuch. Sie sollen bereits mit dem Gang von links nach rechts den Text sprechen und mit dem Text fertig sein, wenn sie auf der anderen Seite angekommen sind. Sie wiederholen diese Version und fixieren sie. So soll es nachher mit Chor 1 probiert werden. Der Gang der Gruppe von links nach rechts ist langsam, vorsichtig, immer darauf bedacht die „Ausländer" nicht zu berühren. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-14 II, 1 f.)

Innerhalb dieses Beispiels findet sich einerseits die Trennung der Ausdrucksebenen Körper und Sprache auf methodischer Ebene wieder (vgl. S. 245 ff.), andererseits ist sie hier auch als ästhetische Strategie zu beobachten. Die Bewegung des Chors 2 durch die Stuhlreihen bzw. später durch die Positionen der Laien wird verlangsamt bzw. in Zeitlupe ausagiert, während die Sprache dagegen schnell läuft. Diese Gegengesetzlichkeit von Sprache und Bewegung zählt ebenso zur Trennung von Spiel und Sprache als ästhetischer Strategie wie die getrennte Setzung sprecherischer Äußerungen und körperlicher Impulse und Bewegungen.

Doch welche Erscheinungsform haben körperliche Impulse in der chorischen Arbeit überhaupt? In der Körperarbeit mit Chor 1 geht es vor allem um die synchronen Wechsel einzelner Chorist/-innen bzw. des gesamten Chors von Aufstehen, Sprechen und Hinsetzen. Im Verlauf des Probenprozesses entschied man sich für das szenische Setting, den Chor 1 in die erste Zuschauerreihe setzen zu lassen. Im ersten Teil der Inszenierung verfolgen sie das Stück auf der Bühne und werfen von dort aus ihre Kommentare und Statements in den Zuschauerraum. Immer wenn sie sprechen, stehen sie auf, richten sich an das Publikum und setzen sie sich wieder hin. Es wird daran gearbeitet, synchron mit einem schnellen körperlichen Impuls aufzustehen und sich wieder auf den Platz zu begeben. Da nicht immer der ganze Chor spricht, sondern der Text auf unterschiedliche Stimmen verteilt ist, wird festgelegt, wer wann aufsteht, sich dem Publikum zuwendet und sich wieder hinsetzt. Weiterhin werden bestimmte Textstellen mit verschiedenen körperlichen Posen verbunden. Zum Teil gibt Volker Lösch den Laien des Chors 1 eine Pose vor, die alle realisieren, zum Teil können sie individuelle Gesten ausüben. Hier gilt es, innerhalb einer Pose die Spannung zu halten, Posen im „Freeze stehen zu lassen" und nicht „zu verwackeln" (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-30, 4). Die körperliche chorische Arbeit stellt für die Synchronität eine große Herausforderung insbesondere für den Laienchor dar.

> Bereits der erste körperliche Impuls zum Aufstehen der Frauen funktioniert nicht. Volker Lösch sagt, sie müssen genau das machen, was auf der letzten Probe festgelegt wurde, sonst fangen sie immer wieder von vorne an. Sie sollen sich auch die Verabredungen zu Körperimpulsen aufschreiben und lernen. Sie beginnen von vorn. Jetzt springen die Frauen aus ihren Sitzen auf. Lösch merkt an, dass sie nicht hektisch aufstehen sollen, sondern ganz normal nach dem Lichtwechsel. Es werden körperliche Aspekte präzisiert. A. darf, wenn er solistisch spricht, alle im Raum ansprechen und seinen Blick wandern lassen, die Frauen sollen gerade stehen und nach vorn ins Leere schauen. B. und T. sollen sich während ihres Textes nicht an der Rampe anlehnen, es wird nochmals geklärt, wann sich alle auf die Rampe setzen. Auch zum Sendungsbewusstsein folgen Hinweise, sie sollen eher in das letzte Drittel des Zuschauerraumes sprechen. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-14 I, 5)

Ähnlich wie innerhalb des Rhythmisierungsprozesses auf der sprecherischen Ebene Akzente, Zäsuren und Pausen festgelegt werden, erscheinen auch auf der körperlichen Ebene die Impulse, Posen und Bewe-

gungsabläufe rhythmisiert. Posenwechsel werden synchron mit gemeinsamen körperlichen Impulsen trainiert. So heißt es im Probenprotokoll vom 28. Januar 2014 über die Arbeit von Chor 2:

> Mal wechseln sie die Posen ganzkörperlich, mal verändern sie nur den Blick, indem sie zu einem Partner schauen und dabei nur den Kopf bewegen und anschließend wieder nach vorn blicken, mal tauschen sie die Plätze, sodass eine größere Bewegung durch die Gruppe geht, bevor sie wieder posierend stehen. Volker Lösch gibt die Posenwechsel, die zunächst ohne Text probiert werden, mit den Worten „Achtung – und“ vor. „Achtung“ heißt immer, dass die Gruppe bereit sein muss, „und“ ist das Zeichen für einen gemeinsamen Körperimpuls. Dann werden diese Posen und körperlichen Impulse mit dem Text verbunden. Sie verabreden Wörter bzw. eine bestimmte Stelle im Text, an der ein Posenwechsel, ein Blick oder auch ein Platztausch stattfindet. Sie legen fest, wer bei den Blicken zu wem schaut, auch rhythmisieren sie den Wechsel der körperlichen Posen im Takt. Lösch weist darauf hin, dass ein Impuls immer aus der Gruppe kommt und nicht von jemandem vorgegeben werden muss. […] (Kiesler, Probenprotokoll 2914-01-28 II, 2)

Im nächsten Schritt wird an der Präzision und Genauigkeit der körperlichen Impulse sowie an deren Vergrößerung gearbeitet. Die Übertreibung von Haltungen und Körperimpulsen wird u. a. einzeln geübt. Beispielsweise wird der Dialog zwischen der Figur Biedermann und dem Chor 2 innerhalb der Szene „unheil“ (vgl. Lepschy/Lösch: Textfassung vom 15. Februar 2014, 32) auf der Abendprobe des 30. Januar 2014 von den sechs Chorist/-innen solistisch probiert.

> Volker Lösch bittet J. die erarbeitete Szene mit dem Schauspieler des Herrn Biedermann allein zu spielen, die anderen schauen zu. Das wird sechsmal wiederholt. Jedes Chormitglied spielt die Szene einzeln mit Herrn Biedermann. […] Das birgt sowohl für den Schauspieler der Figur als auch für die einzelnen Chormitglieder Schwierigkeiten in sich. Statt nur einen spielt der Schauspieler immer noch sechs Choristen an […]. Den einzelnen Choristen fällt die Übertreibung ihrer Haltungen und Körperimpulse schwer, in der Gruppe sind sie in diesem Zusammenhang mutiger. Also arbeitet Lösch auch mit den einzelnen Studierenden an der Theatralisierung, an der Überhöhung und Vergrößerung der Gesten und Haltungen. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-30, 2 f.)

Es wird deutlich, dass eine chorische Spielweise keine realistische Spielweise erfordert, sondern stets durch Vergrößerung und Übertreibung gekennzeichnet ist. Auch sprechtechnisch wird ein gewisses Maß an Überartikulation eines jeden Einzelnen verlangt (vgl. Kiesler 2013a, 231). Zusammengefasst lassen sich die szenische Einbettung, das Stellen von Posen, die Synchronisierung und Präzisierung von Körperimpulsen sowie deren Vergrößerung als Möglichkeiten der chorischen Körperarbeit wie sie innerhalb der Produktion *Biedermann und die Brandstifter* in der Regie von Volker Lösch beobachtet wurde, festhalten.

6.4 Individueller und kollektiver Sprechausdruck

> Schon wenn 2 Personen einen Text gemeinsam sprechen, tritt die Abkehr des Textes vom individuellen Ausdruck ein. (Schleef 1997, 479)

Das Regieteam wählt während des Probenprozesses aus einer Reihe persönlicher Geschichten der Laien, drei persönliche Geschichten aus und bearbeitet, d. h. kürzt und musikalisiert sie. Interessant dabei ist, welche chorischen Gestaltungsweisen für diese Texte gefunden werden. Die als Monologe verfassten Texte sind weniger stark rhythmisiert und musikalisiert als andere Texte des Chors 1, ich vermute, weil es jeweils um die individuelle Geschichte eines Chormitglieds geht. Das Individuelle soll, wenngleich auch diese Monologe von mehreren Chorist/-innen gestaltet werden, auf sprecherischer Ebene zum Vorschein kommen. Der folgende Textausschnitt wird von drei Männern des Chors 1 gesprochen (vgl. Lepschy/Lösch: Textfassung vom 15. Februar 2014, 19):

> ich war soldat. in eritrea. an der grenze .
> viele kollegen haben mit mir gekämpft .
> ich musste sehen, wie manche starben .
> drei jahre ohne kontakt zu meinen eltern .
> das leben war für mich kaputt .
>
> ich bin desertiert. bin in den sudan gegangen.
> da bin ich acht monate geblieben .
> dann bin ich weiter nach libyen, wo ich drei jahre geblieben bin .
> da konnte ich illegal auf der baustelle arbeiten .
> dann haben sie mich sechs monate ins gefängnis gesteckt .
> dann habe ich 300 dollar organisiert .

In der Notation des Textes fällt auf, dass dieser nicht so stark rhythmisiert ist. Die Zäsuren entsprechen einer semantischen Gliederung, auf ungewöhnliche Zäsuren innerhalb eines Gedankens oder asemantische Betonungen, wie in anderen Textbeispielen, wird verzichtet. Auf diese Weise wird das freie, persönliche Erzählen ermöglicht und der individuelle Sprechausdruck der einzelnen drei Sprecher verstärkt. Hingegen ruft eine starke Rhythmisierung und Musikalisierung eine größere Distanz der einzelnen Sprecher/-innen zum Text hervor. Auffällig ist, dass es den Chorist/-innen des Chors 1 im Verlauf der Proben zwar gelingt, die Texte rhythmisch synchron zu sprechen, dass sie die Texte, darunter ihre eigenen, aber eher aufsagen und nicht in Verbindung mit ihrer Persönlichkeit bringen. Der eigene Text wird zum Fremdtext. Hier eröffnet sich einerseits die Dimension der Musikalisierung als Verfremdungsstrategie, die einen kollektiven Ausdruck ermöglicht, andererseits die Schwierigkeit, über die technische Präzision, einen gemeinsamen Sprechausdruck herzustellen. Sowohl Bernd Freytag als auch Volker Lösch fordern von den Chorist/-innen immer wieder „mehr Ausdruck“, benutzen den Begriff aber meines Erachtens in einem unterschiedlichen Verständnis. Lösch versucht einen stärkeren Sprechausdruck bei den Chorist/-innen über die Präzision und Vergrößerung von Haltungen hervorzurufen. Er versucht ihnen eine Absicht zu vermitteln, sie sollen die Sätze inhaltlicher denken, nicht so technisch sprechen. „Was verbirgt sich hinter den Sätzen? Was meinen sie?“ (Lösch in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-01-30, 4) Dabei müssten alle Chorist/-innen gleichermaßen arbeiten, nur das ergebe multipliziert einen Ausdruck, so Lösch (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-21 II, 1). Gelingt es jedoch nur einzelnen Chorist/-innen, einen starken Ausdruck herzustellen, besteht wiederum die Gefahr, dass die körperliche und sprecherische Synchronität des Chors leidet. Es gilt, eine Balance zwischen individuellem Körper- und Sprechausdruck und kollektivem Sprechen zu finden, eine gemeinsame Absicht und Haltung zu entwickeln sowie den individuell transformierten Inhalt mit dem gemeinsam festgelegten Rhythmus zu verbinden.

Freytag bringt zwar den Chor auch über Haltungsvorgaben oder Bildassoziationen in den gewünschten Sprechausdruck, exploriert aber viel stärker die Unabhängigkeit von Semantik und Klang, von Satzinhalt und Rhythmus und nutzt die Klangebene als Ausdrucksebene für den Chor. Er fragt nach dem Unterschied zwischen öffentlicher, gemeinschaftlicher Sprache und individueller Sprache.

> Was ist eine Sprache, die fixiert wird? […] Gibt es überhaupt etwas anderes als eine Chorsprache? […] Es gibt dieses Zitat: „Sprache ist

> Öffentlichkeit.“ Wenn Sprache Öffentlichkeit ist, ist Sprache Landschaft, ist Sprache Umgebung. Dann gibt es eigentlich nichts anderes, außer öffentlicher, gemeinschaftlicher Sprache. Es stellt sich aber natürlich sofort die Frage zurück: Was ist dann individuelle Sprache? […] Welcher Klang ist ein individueller? Oder welche Formatierung – wie ich es nennen würde – oder welche gestörte Formatierung macht dann das Herausgleiten aus so einem umfänglichen oder UNfänglichen Rhythmus aus? […] Ist dann die Störung des Ganzen, die Synkope beispielsweise oder der gestörte Sound – ist der dann eigentlich das Individuelle? […] Nur der Klang der Stimme ist ein einzigartiger. Das ist nicht unbedingt nur die Sprache. Die Sprache wiederholt sich – das sind oft Segmente, die da immer wieder auftauchen. Aber der Klang ist natürlich einzigartig. Von jedem. Das sind bestimmte Wärmegrade, bestimmte Fähigkeiten, bestimmte Resonanzen. Und so ist das natürlich individuell. Es ist aber gebunden – was ja hier das Schöne ist – an relativ komplizierte Nebeneinanderstellungen von größeren und minimalen […] Passagen. Das macht es hier so interessant. (Freytag in: Interview 2, 4)

Das Spannungsverhältnis zwischen individuellem und kollektivem Sprechausdruck wird von Freytag in der Zusammenarbeit mit den Chören nicht thematisiert. Es spiegelt sich vor allem auf sinnlich-klanglicher Ebene wider in der Gegenüberstellung und Verzahnung von solistisch und chorisch gesprochenen Passagen, „die die klanglich komplexe Summe unterschiedlich kombinierter Einzelstimmen darstellen“ (Roesner 2003, 188). Die Veränderung des Klangs, die Störung des Sprechrhythmus offenbaren dabei die Frage nach Individualität und Gemeinschaft auf einer performativen Ebene. „Man fängt mit einer gemeinsamen Sprache an und findet dann zu den einzelnen Sprachen – oder umgekehrt. Man versucht, von den einzelnen Sprachen zu einem gemeinsamen Kanon zu finden.“ (Freytag in Burckhardt/Wille 2009, 10)

Die Forderung nach einem größerem Ausdruck wird vor allem methodisch im Rahmen der chorischen Arbeit am Text laut, sowohl in der Probenarbeit von Claudia Bauer als auch bei Volker Lösch und Bernd Freytag. Der konkrete Sprechausdruck eines einzelnen Sprechers oder einer einzelnen Sprecherin kann als „Ausdruck von Persönlichkeitseigenschaften, von Emotionen und Einstellungen, von Interaktionsrollen“ gedeutet werden (Bose et al. 2013c, 85). Verkörpert ein/e einzelne/r Schauspieler/-in im Theater eine Figur, so drückt dessen bzw. deren Sprechausdruck bestimmte Eigenschaften, Emotionen,

Einstellungen und Haltungen der Figur aus. Stellen jedoch mehrere Schauspieler/-innen eine Figur dar bzw. sprechen mehrere Sprecherinnen und Sprecher als Chor einen Text, muss sich jede/r einzelne Schauspieler/-in bzw. Sprecher/-in dem Ausdruck einer gemeinsamen Emotion oder Haltung dieser Chorfigur bzw. dem Ausdruck eines bestimmten Zustands zur Verfügung stellen. Hier ist zugunsten eines kollektiven Ausdrucks bzw. zugunsten der Entstehung einer bestimmten Situation auf übergeordneter Ebene von den einzelnen Schauspieler/-innen bzw. Sprecher/-innen ein hohes Maß an Unterordnung und die Bereitschaft, sich dieser Meta-Ebene zur Verfügung stellen, gefordert.

6.5 Einsprechen vor den Durchlauf- und Endproben

Alle drei Chöre sprechen sich während der Endprobenphase im letzten Probendrittel vor jeder Durchlaufprobe ein. Das gemeinsame Einsprechen bleibt auch während der Vorstellungen, zu denen der Chorleiter Bernd Freytag anreist, wichtiger Bestandteil der Chorarbeit. Es werden keine stimmlichen oder artikulatorischen Erwärmungsübungen mit der Gruppe durchgeführt, sondern das sogenannte Einsprechen besteht im gemeinsamen Durchsprechen einiger ausgewählter Texte. Meist beginnt das Einsprechen mit dem Laienchor, der zwei bis drei Texte durchspricht, gefolgt von Chor 2, der ebenfalls zwei Chöre durchgeht. Auch der Prolog wird innerhalb des Einsprechens aufgegriffen, meist jedoch nicht in seiner ganzen Länge durchgesprochen. Es geht darum, aufeinander zu hören und sich stimmlich, sprecherisch und körperlich aufeinander einzustellen. Die Wichtigkeit des Einsprechens betont Bernd Freytag auf der Probe am 14. Februar 2014, als einige Chorist/-innen des Chors 1 unpünktlich erscheinen.

> Bernd Freytag betont, dass sich der Chor gemeinsam einsprechen muss, ein Orchester beginne auch nicht zu spielen, wenn die Geige fehlt. Er brauche jede einzelne Stimme. Chor sei nicht gleich Chor. Die Zusammensetzung eines Chores ist immer wieder neu und anders. Der Klang des Chores ist abhängig von den Einzelstimmen. Jeder Chor besteht aus bestimmten Stimmen, vergleichbar mit der Instrumentierung eines Orchesters. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-14 I, 3)

Auch hier wird noch einmal der musikalische Ansatz Freytags deutlich, zu dem das Einsprechen als „Einstimmen“ hinzugehört. Das Einsprechen für Chor 2 beinhaltet zugleich einen Soundcheck. Die Studieren-

den tragen Mikroports, was einerseits den Raumklang verstärkt, andererseits aber Schwierigkeiten für den chorischen Klang in sich birgt.

> Es wird probiert, aus welcher Richtung der Ton im Raum kommen soll, eher von der Mitte, eher von der Bühne oder den Seiten des Zuschauerraumes. Hier fällt auf, und das betont Volker Lösch auch, dass man mit den Mikroports sofort hört, wenn jemand, auch ein Einzelner, nicht schlank spricht. Eine Choristin spricht das Wort „Freiheit“ sehr breit und gedehnt. An diesem Beispiel verdeutlicht Lösch den Umstand, dass man hört, wenn fünf Choristen scharf sprechen und ein/e Einzelne/r breit. (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-24 HP I, 1 f.)

Bei allen drei Chören (Chor 1, Chor 2, Prolog-Chor) bedeutet Einsprechen nicht einfach Durchsprechen. Freytag und Lösch unterbrechen jeweils, korrigieren und präzisieren einzelne Stellen und Haltungen, wenn nötig. Gleichzeitig ist das Einsprechen eine Strategie der gemeinsamen mentalen Konzentration und Motivation. Einerseits gilt es, sich inhaltlich auf die bevorstehende Aufgabe, den Durchlauf oder später eine Vorstellung einzustellen, andererseits kann jede/r Einzelne durch die gemeinsame Konzentration, die im Übrigen auch das Einsprechen eines einzelnen Schauspielers bzw. einer einzelnen Schauspielerin ermöglicht, das eigene Lampenfieber oder die innere Anspannung „in den Griff kriegen“.

> Volker Lösch äußert gegenüber den Studierenden des Chores 2, dass sie jetzt nicht mehr an Technik denken sollen. Sie müssen das schnelle Sprechtempo über ein schnelles Denktempo herstellen: „Es ist jetzt euer Abend. Denkt nicht daran, was ihr nicht hinkriegt, sondern benennt etwas.“ (Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-25 HP II, 1)

Für Lösch gilt die Devise: „Adrenalin bekämpft man am besten mit Präsenz und Spiellust.“ (Lösch in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-02-25 HP II, 1) Nach Beendigung der Probenphase wird das Einsprechen vor jeder Vorstellung genutzt, um in kürzester Zeit „die Gemeinschaft der Chor-Figur“ neu zu schaffen, denn diese zerfällt nach dem Probenprozess „in ihre Einzelteile“. „Die Privatpersonen kehren in ihren Alltag zurück. Neue Erfahrungen wachsen, doch jetzt nicht mehr gemeinsam, nicht als Chor.“ (Waffenschmid 2012, 62) Innerhalb des Einsprechens stehen sowohl die Laien als auch die Profis vor der Herausforderung, sich neu zusammenzufinden.

6.6 Fazit: Fähigkeiten für das Chorsprechen

Chorsprechen nimmt in den von mir untersuchten Probenprozessen sowie generell im zeitgenössischen Theater einen wichtigen Stellenwert ein. Zu den chorischen Erscheinungsformen, die im Rahmen dieser Studie beobachtet wurden, zählen das synchrone Sprechen eines Chors, der Instrumentierungswechsel zwischen verschiedenen Einzelstimmen und Stimmgruppen, der Dialog zwischen einer einzelnen Figur und einer Chorfigur sowie die Überlagerung verschiedener Einzelstimmen als polyphones Sprechen. Es kommt sowohl vor, dass eine Stückvorlage die chorische Realisation von Texten vorsieht, wie im Fall des Stücks *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch, als auch, dass Einzelfiguren klassischer Stücke chorisch dargestellt und gestaltet werden, wie im Beispiel der *Faust*-Inszenierung von Claudia Bauer. Wie aufgezeigt wurde, eröffnet die chorische Gestaltung von ursprünglichen Einzelfiguren die Möglichkeit, innere Konflikte einer Figur im Raum zu verteilen (vgl. Haase 2013f, 227) bzw. ihren Zustand vielstimmig auf performativer Ebene erfahrbar zu machen. Chorische Darstellungsweisen versuchen Wirklichkeit theatral neu zu begreifen und auf „ungewohnte" Weise erfahrbar zu machen.

> Hinfällig wird das dramatische Prinzip der Verkörperung von Einzelfiguren und der Identifikation mit ihnen zugunsten von Formen, die ein mehr oder weniger anti-psychologisches Spiel auf dem Theater anpeilen, die das Theater befreien von tradierten Darstellungszielen, die da sind: nachgeahmte Welten und Wahrscheinlichkeiten, psychologische Begründung und Wahrheitssuche, Handlungsstringenz und Werkgeschlossenheit. (Kurzenberger 2009b, 90 f.)

Dem einzelnen Schauspieler bzw. der einzelnen Schauspielerin verlangt das Chorsprechen andere Fähigkeiten ab, als sie für die Verkörperung von Einzelfiguren vonnöten sind. Zu ihnen gehören zum einen die Fähigkeit, einen Text gemeinsam mit anderen Sprecher/-innen synchron sprechen zu können. Grundvoraussetzung für das Erlangen von Synchronität innerhalb eines Chors ist eine sensible Wahrnehmungsfähigkeit. Diese kann, noch bevor die Arbeit am Text beginnt, geschult werden durch Übungen zur Raumwahrnehmung, zur Partnerwahrnehmung, zum Finden eines gemeinsamen Bewegungsrhythmus in der Gruppe, zum Finden von gemeinsamen Körper- und Sprechimpulsen, durch Übungen zur geteilten Aufmerksamkeit und zum Finden eines gemeinsamen Tons (vgl. Kiesler 2013a, 227 f.). Beginnt dann die Arbeit

am zunächst synchronen Sprechen eines Textes, schließt eine sensible Wahrnehmungsfähigkeit die Fähigkeit des Aufeinanderhörens ein. Diese kann durch das mehrmalige gemeinsame Lesen des Textes geschult werden. Zur Fähigkeit des synchronen Sprechens gehört auch die Fähigkeit mehrerer Chormitglieder, eine gemeinsame Körper- und Sprechspannung aufbauen zu können. Dies wird erreicht durch eine gemeinsame Konzentration, durch die körperliche Offenheit und Mitteilungsbereitschaft aller Chormitglieder, durch das Üben gemeinsamer Körperimpulse und Bewegungen sowie durch das methodische Prinzip der Wiederholung einzelner Textstellen mit unterschiedlichen Intensitätsstufen.

Erste methodische Schritte für das Erreichen von Synchronität sind das Festlegen von Pausen, Zäsuren und Akzenten im Rahmen der Rhythmisierung eines Textes sowie teilweise auch die Instrumentierung eines Textes auf verschiedene Stimmen und Stimmgruppen, also quasi die Komposition des Textmaterials. Anschließend ist das Finden von gemeinsamen Einsätzen der zweite methodische Schritt in der chorischen Textarbeit, um Synchronität zu erlangen. Erst wenn die Einsätze gemeinsam und synchron realisiert werden, können weitere methodische Schritte der Textarbeit folgen. Hierzu zählen insbesondere Phrasierungsprozesse, die auf die Erarbeitung gemeinsamer Sprech-Denk-Prozesse, gemeinsamer Sprechmelodieverläufe, gemeinsamer Dynamiken und eines gemeinsames Chorklangs abzielen. Diese Prozesse wurden im Rahmen einer musikalischen Arbeit am Text beschrieben, die durch Rhythmisierung, Phrasierung und Instrumentierung des Textes den Einsatz sprecherisch-stimmlicher Gestaltungsmittel festlegt (vgl. S. 242 ff.). Im chorischen Sprechen muss ein gemeinsamer Rhythmus, eine gemeinsame Stimme gefunden werden. Möglichkeiten zum Finden eines chorischen Einsatzes bilden das Dirigat, ein vorgegebenes Anatmen, der chorische Sprecheinsatz über eine gemeinsame Konzentration, Körper- und Sprechspannung oder über einen gemeinsamen Körperimpuls, schließlich eine Art „geheimer Chorführer“, der gemeinsame Einsätze durch einen unmerklichen körperlichen Impuls vorgibt (vgl. Kiesler 2013a, 228).

Weiterhin erfordert das Chorsprechen die Fähigkeit, eine bestimmte Körper- und Sprechspannung innerhalb einer Gruppe übernehmen, aufrechterhalten und weiterführen zu können. Voraussetzung für den Aufbau von Körper- und Sprechspannung ist die gedankliche Schärfe und Konkretheit. Diese wird zum einen durch eine konkrete Motivation und Absicht, durch konkrete Ansprechhaltungen, durch einen konkreten Untertext, durch konkrete Bildvorstellungen und emotionale Einstellungen eines jeden Einzelnen erreicht, zum anderen durch eine genaue auditive Wahrnehmung, die beispielsweise durch das gegenseitige Ton-

abnehmen und das chorische Weiterführen eines Gedankens durch kleinere Gruppen trainiert werden kann.

Chorsprechen steht auch mit der Fähigkeit in Verbindung, einen auf der Textebene erarbeiteten Sprechchor mit körperlichen Impulsen und Bewegungen zu verbinden bzw. szenisch einzubetten. Hierbei gilt es zu unterscheiden, ob der chorisch gesprochene Text in eine konkrete situative Handlung eingebunden wird oder ob das Experimentieren mit stimmlichen und sprechkünstlerischen Gestaltungsmitteln im Vordergrund steht. Im ersten Fall muss eine gemeinsame Situation gefunden und definiert werden, im zweiten Fall entsteht eine Situation erst auf musikalisch-performativer Ebene. In diesem Zusammenhang spielt auch die Verbindung von Körper- und Sprechimpulsen oder deren getrennte Behandlung eine Rolle. So können Körper- und Sprechimpulse zusammenfallen, nacheinander stattfinden bzw. Bewegungs- und Sprechtempo parallel oder gegeneinander laufen. Die körperliche chorische Arbeit stellt für die sprecherische Synchronität eine große Herausforderung dar. „Kommen […] körperliche Bewegungsabläufe oder die Einbindung des Textes in eine situative, physische Handlung hinzu, wird der im Sitzen gefundene Rhythmus gestört und meistens auch wieder verändert und erneuert.“ (ebd. 228 f.) Wichtig im Rahmen des Chorsprechens und ein großer Unterschied zum individuellen Sprechen eines einzelnen Schauspielers bzw. einer einzelnen Schauspielerin ist, dass konkrete Körperimpulse, Posen und Bewegungsabläufe festgelegt und rhythmisiert werden, dass auch die Ansprache an einzelne oder mehrere Personen festgelegt wird. Nur auf diese Weise kann ein kollektiver Ausdruck entstehen und nicht eine Ansammlung mehrerer individueller Ausdrucksformen. Auch die Präzision und Vergrößerung von Körperimpulsen und Bewegungen stellt einen wichtigen Aspekt in der körperlich-szenischen Chorarbeit dar. Chorisches Sprechen erfordert keine realistische Spielweise, sondern ist stets durch die Vergrößerung und Übertreibung von Haltungen und Gesten gekennzeichnet. Vom einzelnen Chorsprecher bzw. der einzelnen Chorsprecherin wird demnach die Fähigkeit zur Übertreibung und Vergrößerung verlangt. Dies schließt auch die sprecherische Fähigkeit für eine plastische Artikulation ein, die durch das chorische Sprechen geschult wird und sich positiv auf das individuelle artikulatorische Vermögen eines Schauspielstudierenden auswirken kann (vgl. ebd. 229).

Schließlich ist die Fähigkeit des Einzelnen zu nennen, zu einem kollektiven Ausdrucksvermögen beizutragen. Es gilt von Anfang an das Bewusstsein zu schärfen, dass jeder Einzelne die Verantwortung für die Gruppe trägt. „Als Einzelner in der Gruppe mache ich gleichzeitig bei-

des: Ich führe die Gruppe und ich tauche in ihr unter, ich werde von meinen Partnern geführt.“ (Neumann 1991, 127) Dies erfordert die Fähigkeit, individuelle schauspielerische Impulse zugunsten eines kollektiven Ausdrucks zurückzustellen und sich diesem unterordnen bzw. zur Verfügung stellen zu können. Die Erzeugung eines kollektiven Sprechausdrucks erfolgt zum einen über das Entwickeln gemeinsamer Sprechabsichten und -motivationen sowie gemeinsamer Haltungen, die es festzulegen und zu vergrößern gilt. Auch hier kann mithilfe des gestischen Prinzips gearbeitet werden, nur dass der Einsatz der sprecherisch-stimmlichen Mittel wie Lautheit, Sprechgeschwindigkeit, Akzentuierung, Pausengestaltung, Sprechmelodie etc. auf hoher Bewusstseinsstufe erfolgen und fixiert werden muss. Zudem spielt der Klang eine zentrale Rolle für einen kollektiven Sprechausdruck. Das Spannungsverhältnis zwischen individuellem und kollektivem Sprechausdruck kann sich in der Gegenüberstellung und Verzahnung von solistisch und chorisch gesprochenen Passagen widerspiegeln, in der Veränderung des Klangs, in der Störung des Sprechrhythmus. Dies offenbart die Frage nach einer öffentlichen bzw. individuellen Form von Sprache. Das ist auch politisch und gesellschaftlich interessant. Aus vielen individuellen Stimmen konstituiert sich eine gemeinsame oder auch anders herum: aus der Masse tritt die Einzelstimme hervor. Darin liegen zugleich Möglichkeit und Gefahr. Diese Dimension kann das Theater mit der chorischen Form aufdecken und performativ erlebbar machen.

Zusammenfassend möchte ich folgenden methodischen Leitfaden für die chorische Textarbeit vorschlagen:

1. Konstitution der Gruppe durch Übungen zur Sensibilisierung der Wahrnehmungsfähigkeit,
2. Arbeit am Text, zunächst im Kreis mit Blickkontakt der einzelnen Chormitglieder, später in frontaler körperlicher Ausrichtung oder verteilt im Raum,
3. Rhythmisierung, eventuell Instrumentierung des Textes,
4. Synchrones Lesen und Sprechen des Textes mit dem Finden und Üben von chorischen Einsätzen,
5. Phrasierung, d. h. sprechkünstlerische Gestaltung des Textes mit der Festlegung sprecherisch-stimmlicher Mittel,
6. Aufbau einer gemeinsamen Gedanken-, Körper- und Sprechspannung; Erarbeitung gemeinsamer Haltungen, eines gemeinsamen Chorklangs,
7. Instrumentierung im Wechsel von Einzelstimmen, kleineren Stimmgruppen, allen Stimmen; hier kann auch eine polyphone Texterarbeitung erfolgen,

8. Einbindung des Sprechchors in eine szenische Situation bzw. in körperliche Bewegungsabläufe,
9. Bestimmen von situationsadäquaten Ansprechhaltungen,
10. Finden der Balance von individuellem und kollektivem Sprech- und Körperausdruck,
11. Einsprechen und Durchsprechen eines Chors vor einer Durchlaufprobe bzw. Aufführung.

Die einzelnen Arbeitsschritte stehen miteinander in Verbindung und können in der Reihenfolge variieren. Sie sollen lediglich einen Anhaltspunkt für die chorische Arbeit am Text bieten. Damit ein Chor zu einer gemeinsamen Sprechfassung kommt, gibt es zwei Wege. Eine eher demokratische Arbeitsweise ist das gemeinsame Erarbeiten und Festlegen von Gestaltungsvarianten. Die in den von mir untersuchten Probenprozessen eher autoritäre Arbeitsweise, die ein schnelles Einstudieren eines Textes ermöglicht, ist die Imitation einer Vorgabe. Die Gruppe ahmt in diesem Fall vorgesprochene Vorschläge des Regisseurs oder Chorleiters nach (vgl. Kiesler 2013a, 228).

Chorisches Spiel bzw. Chorsprechen in die Schauspielausbildung zu integrieren, so wie es viele Schauspielschulen bereits tun, ist aus verschiedenen Gründen empfehlenswert. Einerseits würde es der Ablehnung vieler Schauspielerinnen und Schauspieler gegenüber dem Chorsprechen entgegenwirken, andererseits würde es die Fähigkeit zum musikalischen Sprechdenken und Hörverstehen ausbilden. Darüber hinaus bildet es darstellerische Kompetenzen aus, die das Verständnis von „Darstellen“ oder „Schauspielen“ erweitern. Chorsprechen kann das Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Gemeinschaft, zwischen Subjektkonstitution und vielstimmiger Figur darstellerisch erproben. Zudem wird die chorische Form vielen postdramatischen Texten oder Textflächen gerecht, die sich durch ebendiese Vielstimmigkeit auszeichnen.

7 Intervokale Herangehensweisen

7.1 Zum Begriff der Intervokalität

Vielstimmige Formen des Spielens und Sprechens entstehen nicht nur als Resultat der chorischen bzw. musikalischen Arbeit am Text, wie sie in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellt wurde, sondern auch als Resultat von Monologisierungsprozessen, aus denen ein intervokales Sprechen hervorgeht. Der Begriff „Intervokalität“ wurde von Helga Finter geprägt und bezieht sich auf das Zitieren stimmlicher und spre-

cherischer Charakteristika. Finter stellt analog zum Begriff der Intertextualität (vgl. S. 145 ff.) die Frage nach der vokalen Dialogizität auf der Bühne. Wie jeder Text ist auch die Stimme, so Finter, nicht ein Produkt, sondern ein produktiver Prozess, der sich einem Dialog mit anderen an- und abwesenden Stimmen verdankt (vgl. Finter 2002, 41). Zum einen kann Intervokalität einen Dialog mit den Stimmmerkmalen von tatsächlich existierenden oder vormals existierenden Personen anbieten (hörbar z. B. in Martin Wuttkes Auseinandersetzung mit der Sprechweise Hitlers als Arturo Ui in Heiner Müllers Inszenierung *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* von Brecht[13]), zum anderen stehen intervokale Stimmen im Dialog mit kulturell kodierten und wahrscheinlichen Stimmen (hörbar z. B. im Zitieren der Stimmcharakteristika bzw. prosodischen Muster der flachen deutschen Synchronstimmen amerikanischer Soaps in Inszenierungen René Polleschs) (vgl. ebd. 42). Dabei werden laut Finter vor allem die Klangfarbe der Stimme (Timbre) und die Sprechmelodie (Melos) zitiert (vgl. ebd.). Es ließen sich weitere prosodische und artikulatorische Parameter hinzuzählen. Der Begriff der Intervokalität kann ebenso auf die gesamte Sprechweise eines Schauspielers bzw. einer Schauspielerin bezogen werden, sofern diese als „Zitat" gebraucht wird.

Im Rahmen der von mir beobachteten Probenprozesse eröffnet die intervokale Text- und Stimmbehandlung methodische Ansatzpunkte für die sprechkünstlerische Erarbeitung eines Textes bzw. einer Szene. Sie steht im Zusammenhang mit dem solistischen Sprechen eines Textes wie im Fall der Probenarbeit von Laurent Chétouane bzw. mit einem Monologisierungsprozess wie innerhalb der Probenarbeit von Claudia Bauer. Das Nicht-Festschreiben eines Textes auf eine/n Sprecher/-in oder eine/n Schauspieler/-in, wie es für die Probenarbeit von Laurent Chétouane beschrieben wurde (vgl. S. 200 ff.), führt dazu, dass sich bestimmte Spuren in die Sprechvariante eines Textes einschreiben, die geprägt sind von den vorhergehenden Versuchen anderer Kolleginnen und Kollegen, denselben Text zu sprechen. Chétouane beschreibt diesen Prozess im Zusammenhang mit seiner Arbeit an der *Antigone*-Inszenierung am Staatstheater Stuttgart.[14] Das Gleiche lässt sich jedoch auch für seine Probenarbeit feststellen, die im Rahmen dieser Studie untersucht wurde.

> Man muss es sich ein bisschen wie Archäologie vorstellen, wie ein Boden mit verschiedenen Schichten, die dadurch entstehen, dass wir die Dinge von Probe zu Probe wiederholen. Bei einer Probe bspw. spricht ein Spieler den Kreon-Monolog und alle sind davon sehr beeindruckt. Das nächste Mal, wenn ein anderer Schauspieler diesen Monolog übernimmt, kann er davon, wie der Kollege es gemacht

> hat, nicht unbeeinflusst sein. Der Spieler macht nun seine Sache, aber er ist auch in einem „Dialog" damit, was der Kollege vor drei Tagen in diesem Monolog gemacht hat. Und so legen sich Schichten über Schichten und am Ende, bei den Vorstellungen, wird der Kollege, der diesen Monolog dann übernimmt, das gesamte Material mittragen, was jeder der Kollegen während der Proben dazu hineingegeben hat. Daraus ergibt sich automatisch eine Pluralität innerhalb des Textes, der dann gesprochen wird. Auch wenn ein Spieler dann etwas Neues macht, gibt es Erinnerungen, Spuren, die das Neue steuern. (Chétouane in: Internetquelle 3, 2015)

Zwar zitieren die Schauspielerinnen und Schauspieler die Sprechgestaltungsweisen ihrer Kolleginnen und Kollegen nicht direkt, aber sie stellen dennoch einen Bezug zu ihnen her. Dieser Bezug wird intervokal nicht unbedingt für die Zuschauerinnen und Zuschauer hörbar, verankert sich jedoch methodisch in der Texterarbeitung, die hier geprägt ist durch Kontingenz und durch das Nicht-Festschreiben eines Textes auf eine Person. Analog zur intertextuellen Struktur einer Textfassung, wie sie beispielsweise in der Probenarbeit der Lösch-Produktion *Biedermann und die Brandstifter* durch die Montage verschiedener Texte aus unterschiedlichen Quellen entstanden ist oder auch in postdramatischen Theatertexten durch die Montage- und Zitierpraxis der Autor/-innen wiederzufinden ist, bringt auch eine intervokale Textbehandlung eine vielstimmige, multiperspektivische Wirklichkeit hervor. Der intervokale Bezug eines Schauspielers oder einer Schauspielerin bzw. eines Sprechers oder einer Sprecherin legt die Dialogizität eines Textes frei und eröffnet die vielstimmige Deutung und Gestaltung eines Textes durch eine/n einzelne/n Sprecher/-in bzw. eine/n einzelne/n Schauspieler/-in. Ein solcher intervokaler Ansatz der Texterarbeitung war ebenfalls in der Probenarbeit von Claudia Bauers *Faust*-Inszenierung zu beobachten. Er soll im Folgenden anhand eines Beispiels beschrieben werden.

7.2 Monologisierung dialogisch angelegter Szenen

Im Fall der *Faust*-Produktion von Claudia Bauer steht eine intervokale Textbehandlung im Zusammenhang mit der Monologisierung von dialogisch angelegten Szenen. Dieser Monologisierungsprozess konnte für die Entwicklung der Szene „Gretchens Martyrium" beobachtet werden. Diese Szene besteht zunächst aus drei verschiedenen Szenen, die in der Stückvorlage von Goethe den Szenen „Am Brunnen", „Nacht" und „Dom" entsprechen (vgl. Goethe 2000, 103 ff.). Diese im Stück dialo-

gisch angelegten Szenen werden innerhalb des Inszenierungsprozesses von Claudia Bauer zuerst zum Teil dialogisch mit mehreren Figuren erarbeitet, zum Teil durch chorische und musikalische Verfahren der Verfremdung transformiert. Hierfür bearbeiten die Regisseurin und ihre Dramaturgin die Goethe-Texte dieser drei Szenen für die Textfassung der Inszenierung, indem sie einzelne Repliken verschieben, Textstellen kürzen und die Figurenzuteilung des Textes ändern. Die Szene „Am Brunnen“ wird musikalisiert und mit einer Trennung von Spiel und Sprache erarbeitet. In Goethes Stückvorlage handelt es sich bei dieser Szene um einen Dialog zwischen den Figuren Lieschen und Gretchen (vgl. Goethe 2000, 103 ff.). Claudia Bauer verteilt die Texte beider Figuren jedoch auf drei Stimmen bzw. Sprecher/-innen, die den Text während der Proben chorisch sprechen (vgl. Anhang 6, Textfassung Gretchens Martyrium). Die Schauspielerin der Figur des Gretchens selbst spricht zu diesem Zeitpunkt nicht. Sie agiert ausschließlich auf der Bildebene. Das Erarbeitungsprinzip der Szene entspricht an dieser Stelle dem des Faust-Monologs (vgl. S. 242 ff.). Die Gedanken bzw. inneren Stimmen der Figur Gretchen sollen hörbar werden durch die drei Stimmen auf der Sprachebene.

Dieser Szene schließt sich in der Textfassung von Claudia Bauers Inszenierung die Szene „Nacht“ an (vgl. Anhang 6, Textfassung Gretchens Martyrium). Die Szene wird während der Proben eher auf eine „klassische“ Weise erarbeitet. In dieser Szene begegnet Faust der Figur Valentin, dem Bruder Gretchens. Mit Hilfe von Mephisto tötet Faust Valentin mit einem Messer. Claudia Bauer baut die Szene über Improvisationen und Regieanweisungen. Für die Verkörperung der Figur Valentin vermittelt die Regisseurin dem Schauspieler während der Probenarbeit das Bild eines „betrunkenen King Kongs“, „eines bösen Tiers“ als Spielimpuls. Sie stellt sich Valentin als „schlimmen Proll“ vor, der zwar wegen der „Schändung“ seiner Schwester tief verletzt ist, dies aber zu verstecken versucht (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-08-13, 50). Die Szene wird während der Proben dialogisch gelöst, jedoch nicht „psychorealistisch“. Schon die Verwandlung des Schauspielers aus seiner Sprecher-Position hinter einem Mikrofon auf der Vorderbühne aus der vorherigen Szene in die Figur des Valentins geschieht aus der „Spiel-im-Spiel-Situation“ heraus. Eine Ankleiderin betritt während der Proben die (Probe-)Bühne und kleidet den Schauspieler sichtbar in sein „Valentinkostüm“, einen Fatsuit. Damit wird deutlich: Der Schauspieler „spielt“ jetzt die Figur des Valentin. Vor Beginn der Szene und ebenfalls beim Auftritt von Faust innerhalb der Szene werden die Regieanweisungen des Goethe-Textes von einem weiteren Schauspieler angesagt. Auch

darüber konstituiert sich die „Spiel-im-Spiel-Situation“. Die Texte von Valentin werden über konkrete Haltungen erarbeitet. Allerdings wird das, was gesagt wird, szenisch nicht noch einmal gedoppelt und gezeigt. Andersherum finden Aktionen ohne die Verbindung von Sprache statt. Die Anlage für diese Szene wird früh im Probenprozess gefunden und bleibt bis drei Tage vor der Premiere erhalten.

Die darauf folgende Szene „Dom“ beinhaltet den wahnhaften Prozess Gretchens. Sie hört die Stimmen des „Bösen Geistes“. In der Textfassung vom 31. August 2014 findet man die Stimme des „Bösen Geistes“, der von zwei Schauspieler/-innen gesprochen wird, und eine weitere „Stimme“, die als Stimme des toten Valentin ertönt (vgl. Anhang 6, Textfassung Gretchens Martyrium). Claudia Bauer stellt sich während der Proben eine Art Klangteppich von zwei Stimmen mit einer darübersprechenden Einzelstimme vor. Im Gespräch über die geplante Szene wird vereinbart, dass Gretchen im Verlauf der Szene die Stimmen, die sie hört, übernimmt und an ihnen verzweifelt. Peer Baierlein bekommt auch für diesen Szenentext die Aufgabe, ihn zu musikalisieren und zu rhythmisieren. Er schreibt daraufhin einen weiteren Sprechgesang, der allerdings wieder verworfen wird, da die Regisseurin entscheidet, dass der Text zwar mehrstimmig polyphon, aber rhythmisch frei improvisiert gesprochen werden soll. Die drei verschiedenen „Stimmen“ sollen dabei einen differenzierten Charakter erhalten. Zum einen werden konkrete Personen des Stücks wie die tote Mutter, das tote Schwesterlein, der Pfarrer oder Gretchens toter Bruder Valentin mit den Stimmen assoziiert, zum anderen wird an konkreten Haltungen gearbeitet. Haltungen werden dabei von der Regisseurin sowohl durch das Vorsprechen der Texte bzw. Untertexte als auch durch das Anbringen vergleichbarer Situationen („das ist wie“) verdeutlicht. Auch für die Erarbeitung dieser Szene wird erneut das Prinzip des „Besprechens einer Figur von außen“ gewählt. Die Stimmen, die Gretchen eigentlich innerlich hört, dringen von außen in sie ein und treiben sie in den Wahnsinn.

Die drei Szenen, deren Erarbeitungsprozess hier skizziert wurde, kamen in dieser Form nie zur Aufführung. Nach der ersten Hauptprobe entscheidet die Regisseurin, die drei Szenen komplett zu verändern, weil sie die Gretchentragödie raffen möchte. Drei Tage vor der Premiere wird die Schauspielerin des Gretchens vor die Herausforderung gestellt, alle drei Szenen allein zu bewältigen. Dafür werden die drei dialogisch angelegten Szenen monologisiert. Die Texte aller Figuren sollen nun von der Schauspielerin, die zuvor als Gretchen vor allem auf der Bildebene ohne Text agiert hatte, allein gesprochen werden. Die Regisseurin äußert in diesem Zusammenhang den Satz: „Die Tragödie einer Schauspielerin

ist es, allein zu spielen.“ (vgl. Bauer in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-09-08, 141). Sie verschärft mit ihrer Entscheidung nicht nur die Situation der Figur Gretchen, sondern auch die Situation der Schauspielerin. An dieser Stelle gewinnt erneut die „Spiel-im-Spiel-Situation“ die Oberhand, da sich die Situation im Stück und die Situation der Schauspielerin aktuell auf der Bühne überlappen. Im Stück zieht Faust in die Welt und lässt Gretchen, nachdem er sie geschwängert sowie ihre Mutter und ihren Bruder getötet hat, allein zurück. Gretchen zerbricht an diesem Problem. Gleichzeitig kämpft die Schauspielerin auf der Bühne mit der Abwesenheit ihrer Kolleg/-innen, die die Szene zuvor gespielt haben. Für die Schauspielerin bedeutet diese Aufgabe eine große Herausforderung, der sie sich mutig und lustvoll stellt.

7.3 Zitieren und Markieren

Die Regisseurin erteilt der Schauspielerin auf der Vormittagsprobe am 8. September 2014 die Anweisung, sie solle sich der neuen Szene nicht primär über die Einfühlung in die Figur des Gretchen oder die anderen Figuren nähern, sondern sie eher wie einen Vortrag behandeln. Die Schauspielerin bekommt bis zur zweiten Hauptprobe an selbigem Abend die Aufgabe, ein szenisches Angebot zu entwickeln. Für dieses baut die Schauspielerin eine Distanz zum Text und zur Situation ihrer Figur(en) auf. Diese Distanz wird zum einen durch die Ansage der Regieanweisungen durch die Schauspielerin selbst hergestellt, zum anderen durch die Benutzung des Textbuchs auf der Bühne.

Die neue Szene wird wie folgt auf der Vorderbühne angelegt: Die Schauspielerin des Gretchen kommt aus der linken Seitengasse mit dem Textbuch in der Hand auf die Vorderbühne. Das Ticken des Metronoms ist zu hören. Sie stellt sich vor das Mikrofon und sagt den Szenentitel („Am Brunnen“) sowie die Figuren der Szene („Gretchen und Lieschen“) an. Dann spricht sie den Text der Szene „Am Brunnen“ in der rhythmisierten und musikalisierten Version, wie ihn auch die drei anderen Schauspieler/-innen erarbeitet hatten, ins Mikrofon, wobei sie den Text aus dem Textbuch abliest. Damit hebt sie die Illusion auf, dass sie eine Figur verkörpere. Sie markiert bzw. zitiert sie vielmehr. Auf diese Weise wird die Präsenz der Schauspielerin wahrnehmbar, die nicht hinter der Figur verschwindet. Das Weglegen des Textbuchs markiert dann wiederum den Moment, in dem die Schauspielerin in die Figur des Gretchen einsteigt. Den Gretchen-Text, der folgt, spricht die Schauspielerin ohne Mikrofon, ohne Textbuch, mit einer klar erkennbaren Haltung der Verzweiflung im Sinne einer Figurenverkörperung. Für die sich

anschließende Szene „Nacht“ kündigt die Schauspielerin ebenfalls den Szenentitel sowie die Figuren der Szene an und spricht die von Goethe vorgegebenen Regieanweisungen ins Mikrofon. Dann tritt sie aus ihrer distanzierten, zitierenden Vortragsweise heraus und ahmt die Figur des Valentin in einer Körperlichkeit nach, die an das vormals überzeichnete muskulöse Fatsuit-Kostüm des Valentin-Schauspielers angelehnt ist, das jetzt jedoch nicht mehr zum Einsatz kommt. Auch in ihrer Sprechweise markiert sie den Schauspieler, der die Figur des Valentin während der Proben verkörpert hatte. Die Schauspielerin spricht die Texte Valentins mit verstellter, tiefer Stimme sowie einer dialektalen sächsischen Artikulationsfärbung, mit der sie sich an der für die Figur erarbeiteten Haltung eines „Prolls“ orientiert. Sie zitiert mit ihrer Sprechweise die Derbheit und unterschwellige Aggression, mit der auch schon der Schauspieler des Valentin während der Proben seine Figur sprecherisch gestaltet hatte.

Diese Szene wird jedoch nicht mehr ausagiert, sondern ebenfalls mit dem Textbuch in der Hand gesprochen. Die in der Szene enthaltenen Texte der Figuren Faust und Mephisto werden gestrichen. Der Auftritt Fausts sowie der Moment, in dem Faust Valentin ersticht, werden als Regieanweisungen zitierend ins Mikrofon gesprochen. Erst in der verzweifelten Reaktion Gretchens auf den Tod ihres Bruders nimmt die Schauspielerin die Verkörperung der Figur wieder an und *spielt* diese frei, d. h. ohne Textbuch, ohne Mikrofon, mit einer klar erkennbaren Haltung und Emotionalität. Es schließt sich die Szene „Dom“ an, in der vormals mehrere Stimmen des bösen Geistes zu hören waren, während auf der Videoebene Gretchens „Verzweiflungsparcours“ zu sehen war. In der geänderten Version werden auch diese Texte von der Schauspielerin allein auf der Vorderbühne gesprochen. Sie spricht mit unterschiedlichen Stimmfarben, Haltungen und differenzierten Sprechausdrucksweisen, die an die Stimmen verschiedener Personen erinnern. Sie erzeugt damit solistisch eine Vielstimmigkeit. Auch diese Szene wird wieder angesagt. Die Schauspielerin äußert auf der Probe, dass sie am liebsten ohne Textbuch spielen würde. Sie verabredet mit der Regisseurin, dass sie das Textbuch ab dem Moment weglegen kann, in dem Gretchen ihren toten Bruder betrauert. Bis zu dieser Stelle solle sie das Textbuch verwenden. Das Weglegen des Textbuchs markiert damit den Moment des Einstiegs der Schauspielerin in die Figur (vgl. Anhang 3, Abbildung 12).

Insgesamt wechselt die Sprechgestaltung der Schauspielerin innerhalb dieser neu angelegten Szene „Gretchens Martyrium“ zwischen dem Zitieren, Lesen und überzeichneten Markieren von Textteilen aus dem Textbuch, dem musikalisierenden Sprechen, dem Mitsprechen von Auftritten und Regieanweisungen bis hin zu einem figurenidentifizierenden

Gebrauch von Stimme und Sprechweise. Interessant dabei ist, dass die Schauspielerin für die Entwicklung dieser Szene die Sprechweisen und prosodischen Muster der drei anderen Schauspieler/-innen nutzt, die diese während des Probenprozesses für die ursprünglich dialogisch angelegten Szenen entwickelt hatten. Sie zitiert die von den drei anderen Schauspieler/-innen erarbeiteten Sprechmelodieverläufe, Akzentuierungsweisen, Stimmfarben und Haltungen, um die in der Szene abwesenden Figuren zu markieren. Diese Art des Sprechens kann als „intervokale Sprechweise" bezeichnet werden und soll wie folgt definiert werden:

Eine intervokale Sprechweise markiert den Bezug der Sprechweise eines Sprechers/einer Sprecherin bzw. eines Darstellers/einer Darstellerin auf die Sprechweise einer oder mehrerer anderer Personen und meint das Zitieren sprecherisch-stimmlicher Charakteristika. Der Begriff „Zitat" beschreibt in diesem Zusammenhang sowohl das offensichtliche Zitieren des Textes, der nicht im Sinne einer Figurenverkörperung gesprochen wird, als auch das Zitieren einer oder mehrerer Figuren, die durch einen Schauspieler bzw. eine Schauspielerin nicht verkörpert, sondern markiert werden. Eine intervokale Sprechweise kennzeichnet stets die Abwesenheit anderer Personen. Sie ermöglicht das Erzeugen von Vielstimmigkeit allein durch *eine/n* Schauspieler/-in bzw. *eine/n* Sprecher/-in. Dies bestätigt auch Schrödl, indem sie schreibt:

> Mit intervokalem Sprechen kann auf der Bühne eine Polyphonie von Stimmen und potentiellen personae durch eine Sprechende/einen Sprechenden erzeugt werden, wobei es nicht nur die soziokulturelle Konstruiertheit des Stimmlichen zu betonen, sondern gleichfalls eine eindeutige Subjektzuschreibung zu irritieren vermag. (Schrödl 2012, 214)

7.4 Vielstimmigkeit und Dialogizität

Die Schauspielerin erzeugt durch den intervokalen Gebrauch ihrer Stimme und Sprechweise eine Vielstimmigkeit, die wiederum den Zustand der Figur Gretchen aufdeckt. Die Stimmen der im Text angelegten Figuren Lieschen, Gretchen, Valentin und des Bösen Geistes werden durch die Benutzung unterschiedlicher Stimmfarben und Sprechweisen innerhalb einer monologisierten Redeform als verschiedene innere Stimmen der Figur Gretchen hörbar. Gerade dieser Monologisierungsprozess und die Tatsache, dass der Schauspielerin ihre Spielpartner genommen wurden und sie drei dialogische Szenen allein spielen muss, stellen den Zustand der Einsamkeit, Verlassenheit und Vereinzelung der Figur

aus bzw. bringen ihn hervor. Gleichzeitig betont die Monologisierung und die damit verbundene intervokale Behandlung der Texte die Präsenz der Schauspielerin auf der Bühne im Kontrast zur Repräsentation einer Figur. Ihr Spiel bewegt sich auf der Grenze zwischen dem Ausstellen der eigenen Schauspielerpersönlichkeit und dem Verkörpern von Figurenfragmenten. Durch die verschiedenen Spiel- und Sprechweisenwechel, die eine intervokale Textbehandlung kennzeichnen, bleiben der Entwicklungsprozess der drei Szenen sowie ihre dialogisch angelegte Struktur erkennbar. Man kann auch sagen: die „hybriden" Sprechweisen der Schauspielerin innerhalb der monologisierten Szene „Gretchens Martyrium" transformieren eine Dialogizität auf die Bühne, die von der inneren Vielstimmigkeit der Figur geprägt ist. Weist der Originaltext von Goethe ein dialogisches Muster für diese drei Szenen auf, findet sich hingegen in der monologisierten Textfassung der Inszenierung von Claudia Bauer eine Dialogizität wieder, welche die Schauspielerin mittels verschiedener Sprech- und Spielweisen durch eine intervokale Herangehensweise vielstimmig auf die Bühne bringt.

Ebenso wie das Konzept der Dialogizität generell interessant für die Beschreibung von Theatertexten ist, die „eine formal eindeutige dialogische oder monologische Gestaltung nicht aufweisen und die selbstverständliche Kopplung von Schauspieler und Rolle zu einer Figur, die ein einzelnes Individuum repräsentiert, nicht voraussetzen" (Roselt 2005, 71), eignet sich eine intervokale Textbehandlung bzw. das intervokale Sprechen für die Erarbeitung von Texten, die diese Dialogizität aufweisen. Texte, die sich durch Dialogizität bzw. Intertextualität charakterisieren, verwenden Zitate und die fragmentierende Anordnung unterschiedlichen Sprachmaterials (vgl. ebd. 70). Durch die „Interaktion bestimmter Sinnpositionen" erscheint ein Text „ohne explizite Referenz auf ein individualisierendes Sprechersubjekt" (Lachmann 1982, 52), d. h., es entsteht „eine heterogene Rede innerhalb einer Replik, die nicht selbstverständlich auf eine identische Figur als Sprecherinstanz bezogen werden kann" (Roselt 2005, 70).

Der Begriff der Dialogizität steht im engen Zusammenhang mit dem Begriff der Polyphonie und wurde von Michail Bachtin geprägt. Er bezieht sich auf den Austausch und das Zusammenklingen verschiedenster Stimmen und Diskurse. Bachtin wendet den Begriff auf den polyphonen Roman an. Er wurde auch auf das Drama und das Theater übertragen. Im Gegensatz zum äußeren, von zwei Gesprächspartnern gestalteten Dialog meint Dialogizität die „innere" Dimension einer Aussage als deren Mehrstimmigkeit (vgl. Internetquelle 5, 2002). Bachtin geht davon aus, dass die antihierarchische Struktur der Stimmenvielfalt

die Stimme des Autors überdeckt, der „als einzige und einzigartige Autorität seiner Rede zurücktritt, zugunsten der unterschiedlich sozial und ideologisch geprägten Figuren seines Romans“ (vgl. Internetquelle 7). Damit wird die Vorstellung einer Autorintention sowie die Einheit und Abgeschlossenheit des einzelnen literarischen Werks unterminiert. Bachtins Untersuchungen zur Polyphonie und Dialogizität beeinflussten u. a. die Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva mit ihrer Entwicklung des Intertextualitätskonzepts (vgl. Kristeva 1978) (vgl. S. 145 ff.).

Auch die Texte der Autorin Elfriede Jelinek lassen sich mit dem Konzept der Dialogizität sowie der Intertextualität begreifen. Dies soll an dieser Stelle betont werden, da diese Konzepte mitsamt ihrem Analyse- und Beschreibungsinstrumentarium eine Hilfestellung und Inspiration für die Erarbeitung dieser „postdramatischen Theatertexte“ liefern. Die Sprache lässt sich in Jelineks Texten nicht dem Schema von Monolog oder Dialog zuordnen (vgl. Roselt 2005, 70). Es sind weder eine geregelte dialogische Gesprächssituation zwischen Figuren noch der Monolog als abgeschlossene Einzelrede einer Figur zu finden. Zitat und Montage verunmöglichen die Konstitution homogener Figuren. Dennoch gibt es einzelne Repliken, die sich aufeinander beziehen und die vorübergehende Kommunikationssituationen und Fragmente von Figuren schaffen (vgl. ebd.). Roselt bezieht sich auf Pflüger, die schreibt: „Die Dialogizität der Rede entfaltet sich, weil es keinen Dialog gibt. Die Interferenz der Textfragmente übernimmt das dialogische Element“ (Pflüger 1996, 50 zit. nach: Roselt 2005, 70 f.). Diese Dialogizität als sprachliche Form eines Textes kann durch eine intervokale Textbehandlung ihre Transformation auf der Theaterbühne finden. Sowohl die chorische oder polyphone als auch die intervokale Textbehandlung, aus denen unterschiedliche vielstimmige Formen des Spielens und Sprechens hervorgehen, zeigen methodische Ansätze der Texterarbeitung auf, mit denen man der Dialogizität, Intertextualität oder Vielstimmigkeit von Texten gerecht wird. Mit ihnen lassen sich postdramatische Theatertexte auf Basis ihrer intertextuellen Charakteristik sprechkünstlerisch bzw. darstellerisch erarbeiten, ohne dass deren Mehrdeutigkeiten und Vielstimmigkeiten reduziert oder missachtet werden.

7.5 Fazit: Abwesenheit und Präsenz – die performative Dimension intervokaler Sprechweisen

Das intervokale Sprechen ist im Fall der *Faust*-Produktion aus einem Monologisierungsprozess hervorgegangen, da im Text dialogisch angelegte Szenen sowie auch innerhalb des Probenprozesses zunächst dialo-

gisch erarbeitete Szenen schließlich von nur einer einzelnen Schauspielerin darstellerisch und sprecherisch-stimmlich gestaltet wurden. Dieses intervokale Sprechen als Zitieren von anderen Stimmen und Sprechweisen durch nur *einen* Schauspieler bzw. *eine* Schauspielerin findet sich in vielen Inszenierungen des zeitgenössischen Theaters wieder. Verschiedene abwesende Figuren können mit dieser Form durch eine/n einzelne/n Schauspieler/-in markiert werden. Aber auch dort, wo Figurenfragmente oder Sprecherinstanzen beispielsweise für die Erarbeitung einer postdramatischen Textfläche noch gesucht und gefunden werden müssen, eignen sich intervokale Herangehensweisen für eine mehrdeutige, multiperspektivische Textgestaltung. So beschreibt Rastetter für die Erarbeitung des Jelinek-Stücks *Wut* in der Regie von Nicolas Stemann an den Münchner Kammerspielen:[15]

> Eine maßgebliche Herausforderung im Zusammenhang mit der Figurenlosigkeit des Textes besteht in der immer wiederkehrenden Frage, als wer die SchauspielerInnen ihre Texte sprechen. Daraus folgt im Rahmen der Probenarbeit das Erarbeiten von Figurenfragmenten, die von außen auf den Text gelegt werden. Hierbei ist der Probenprozess ein fortwährendes Experimentieren und Improvisieren mit einem vielstimmigen Text, aus dem es Sprecherinstanzen herauszuarbeiten gilt. Dies geschieht [...] auch durch das Zitieren von Sprechweisen aus verschiedenen Quellen gespeister Anregungen. (Rastetter 2017b, 79)

Intervokale Herangehensweisen stehen also zusammengefasst einerseits mit der Dekonstruktion von Figuren bzw. der Figurenfragmentierung im Zusammenhang, zum anderen mit dem Finden von Sprecherinstanzen für Texte, in denen es keine Figuren gibt. Die Schauspieler/-innen benötigten im Umgang mit diesen intervokalen Sprechweisen eine wandlungsfähige Stimme, den Mut zum „Verstellen ihrer Stimme“, was einem authentischen Sprechen widerspricht, die Fähigkeit zum Überzeichnen und Parodieren sowie die Fähigkeit zur Imitation und Nachahmung. Gleichzeitig benötigten sie ein Bewusstsein für Prozesse der Reduktion. Denn durch die Zitierpraxis gewinnt das Stimmlich-Sprachlich-Akustische gegenüber dem Visuellen die Dominanz. Szenische Vorgänge werden hier nicht mehr auf der Bühne, sondern erst im Kopf der Zuschauerinnen und Zuschauer „durchgespielt“.

Der Begriff „Intervokalität“ erweitert das Bewusstsein für Möglichkeiten im Umgang mit der Stimme und Sprechgestaltung eines Textes oder der Darstellung von Figuren und eröffnet damit wiederum metho-

dische Ansätze in der Sprecherziehung eines Schauspielers oder einer Schauspielerin. Stimme und Sprechweise sind nicht nur im Dienste einer Figur zu benutzen, sondern können auch über die Figurendarstellung hin zu einem intervokalen Gebrauch hinausgehen, welcher der Intertextualität und Dialogizität eines Textes gerecht wird.

Dieser intervokale Gebrauch von Stimme und Sprechweise stellt ebenso eine Möglichkeit für Chétouanes These „Der Text spricht, nicht ich!“ dar. Nicht mehr die Figur steht im Zentrum, ihre Haltung zum Geschehen oder zum Gesagten, sondern verschiedene Perspektiven eines Textes, eines Themas oder einer Situation. Damit wäre der intervokale Gebrauch von Stimme und Sprechweise eine weitere Möglichkeit, Mehrdeutigkeiten von Texten offen zu halten oder postdramatischen Texten näher zu kommen. Durch intervokale Zitate, die auf andere Personen, Gruppen oder Phänomene verweisen, ist *ein* Schauspieler bzw. *eine* Schauspielerin in der Lage, verschiedene Perspektiven einzunehmen und einen Text vielstimmig zu gestalten.

8 Die Trennung von Spiel und Sprache

Die Trennung von Spiel und Sprache als ein zentrales Element von Claudia Bauers *Faust*-Inszenierung am Konzerttheater Bern wurde im Rahmen der Beschreibung musikalischer und intervokaler Herangehensweisen mehrfach erwähnt (vgl. u. a. S. 245 ff. u. 300 ff.). Das folgende Kapitel soll sich diesem methodischen Ansatz der Textarbeit noch einmal näher widmen und darüber hinaus ein weiteres Verfahren beschreiben, das mit der Trennung von Spiel und Sprache arbeitet: die Live-Synchronisation.

8.1 Prozesse des Ausagierens und der Reduktion

Die Regisseurin sucht gemeinsam mit den Schauspielerinnen und Schauspielern während des Probenprozesses nach Strategien und Verfahren, die eine Trennung von Spiel und Sprache ermöglichen und sichtbar machen. Auf einer der ersten Leseproben regt die Regisseurin an, viele Situationen stumm zu spielen und nur ganz bestimmte Texte zu sprechen, ganz nach dem Motto: Was man spielen kann, muss man nicht sagen. Sie möchte untersuchen, welche Texte es wirklich braucht, um einen Vorgang voranzutreiben. Eine Dopplung von Sprache und Handlung soll vermieden werden (vgl. Kiesler, Probenprotokoll 2014-06-12, 2).

Zum einen werden die Goethe-Texte als Regieanweisung für einen szenisch-spielerischen Vorgang genutzt, ohne dass ein/e Schauspieler/

-in bzw. die Figur den Text auf der Bühne spricht. Ein Beispiel hierfür ist die Erarbeitung der Szene „Weltreise“, die Teile von Goethes Stück *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* enthält. Nachdem zunächst eine Textfassung für den zweiten Teil des *Faust*-Stücks erstellt und diese auch gelesen wird, kommt man zu der Erkenntnis, *Faust 2* ohne Text, nur auf der Bildebene zu erarbeiten. Ziel ist es, „der Tragödie zweiten Teil“ in 25 Minuten zu erzählen. Man sucht nach einem Mittel der Beschleunigung, das man in visuell darstellbaren Mitteln findet, nicht aber auf der Text- und Sprachebene. So entsteht ein Stummfilm, der live mit der Handkamera im Häuschen auf der Hinterbühne gedreht und auf die Rückwand des offenen Bühnenbilds projiziert wird. Verschiedene Stationen des zweiten *Faust*-Stücks werden angedeutet und skizziert, angefangen „von der Erfindung des Papiergeldes, den Anfängen der Moderne über die Griechische Klassik und Kriegsführung bis hin zur Erzeugung von künstlichem Leben und ‚Terraforming‘ etc.“ (Bauer in: Konzerttheater Bern 2014/15, Programmheft, 22). Für ein besseres Verständnis dieser Situationen werden Textzitate eingeblendet, die von den Zuschauerinnen und Zuschauern gelesen werden können. Faust selbst befindet sich während dieser Szene allerdings nicht inmitten des Geschehens, sondern schaut sich den Film auf der großen Bühne an, während die Reiseband den Schnelldurchlauf und Rausch der Zeit musikalisch unterstützt und transportiert. Diese Szene arbeitet mit der Abwesenheit von Text und wählt die Form: Spiel statt Sprache.

Zum anderen werden sprachliche Äußerungen vom schauspielerischen Vorgang getrennt. Im Verlauf der Erarbeitung einiger Szenen fordert Claudia Bauer die Schauspielerinnen und Schauspieler dazu auf, keine körperlichen Gesten und Vorgänge auszuagieren während sie sprechen. Die Akteur/-innen erhalten die Aufgabe während des Sprechens nicht zu gehen oder zu laufen bzw. sonstige Aktivitäten auszuüben, sondern die körperliche Spannung im Stehen beizubehalten bzw. zu vergrößern. Aus dieser Trennung von körperlicher Geste bzw. Bewegung und dem Sprechvorgang resultiert die Form des „Nach-vorn-Sprechens“. Diese Erscheinungsform grenzt sich von einer realistischen Spiel- und Sprechweise ab und wird von Claudia Bauer als die Vorstufe für die Trennung von Spiel und Sprache bezeichnet:

> Dieses Nach-vorne-Sprechen, sich nicht anzuschauen und Aktion und Sprache schon mal zu trennen, das haben wir ja schon an der Ernst Busch [Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin, Anm. d. Verf.] gelernt. Das war ja an der Ernst Busch schon Usus, dass man sagt, man versucht gehen – stehen – sprechen zu machen. Also dass

> man sagt, man geht nicht während des Redens. Natürlich geht man auch während des Redens, macht man ja auch im Leben manchmal, oft sogar, aber dass man halt wirklich sagt: Sprache muss explizit sein. Das ist nicht irgendwas, was einem so rausfällt. (Bauer in: Interview 4, 8 f.)

Das „Nach-vorn-Sprechen" steht der Face-to-Face-Kommunikation gegenüber. Es ist ein Mittel zur Vergrößerung des emotionalen Zustands einer Figur, die Bündelung eines spielerischen Vorgangs, der vorher über das Ausagieren, über das Spiel erarbeitet wurde, in der Sprache. Dieses Sprechgestaltungselement wird erst am Ende des Probenprozesses etabliert, nachdem die Figuren innerhalb einiger Szenen über das Spiel und auch über eine gewisse Figurenpsychologie erarbeitet wurden. Es ist der Schritt hin zur Formalisierung, weg vom „Psychorealismus", mit dessen Hilfe eine Szene allerdings erarbeitet wurde. Claudia Bauer äußert sich dazu wie folgt:

> Die Situation ist eine psychorealistische, aber die Sprache kann man nicht organisch herauswachsen lassen. Die Sprache muss man wie ein Zeichen draufsetzen. Deshalb machen das viele oft an der Rampe. Man kann die Sprache nicht zerspielen. Man kann etwas Psychologisches suchen, um den Weg dorthin zu finden. Man muss den physischen Vorgang erst zu Ende spielen und dann die Sprache künstlich dagegen setzen. Die Sprache ist künstlich, du kriegst sie nicht gespielt. Du kannst während der Sprache nicht spielen, da kannst du nur eine Haltung haben, das funktioniert nur über Haltungen, über aufgestaute Haltungen. Es gibt in diesen Texten kaum Brüche. Die Sprache ist künstlich. Sie muss verständlich sein und man muss eine so starke Haltung finden, die den Text möglich macht. Hier muss man lange Bögen spielen, nicht Satz für Satz. Es ist wie verdichtetes Leben. Deshalb kannst du das nicht so wegsprechen. Man braucht eine ganz starke Haltung. (Bauer in: Kiesler, Probenprotokoll 2014-06-26, 39 sowie CB_Aufnahme 18, 00:56:38)

So wird beispielsweise der Dialog zwischen den Figuren Faust und Gretchen innerhalb der Szene „Religion und Sex", die in gekürzter Version der Szene „Marthens Garten" aus Goethes Stückvorlage entspricht (vgl. Goethe 2000, 100 ff.), situativ, dialogisch, in einer Verbindung von Spiel und Sprache, zunächst sehr körperlich, aus der spielerischen Improvisation heraus angelegt. Über das Spiel wird die Beziehung der beiden Figuren erarbeitet. Im nächsten Schritt wird das Beziehungsgeflecht vergrößert und formalisiert dargestellt, indem alle körperlichen

und spielerischen Vorgänge reduziert werden zugunsten der nach vorn ausgerichteten Kommunikation der beiden Figuren. Im „Nach-vorn-Sprechen“ der Figuren erweist sich der performative Charakter dieser Spielweise, da das gegenseitige Nichtverstehen beider Figuren über diese Form der Kommunikation hervorgebracht wird. Bekannt ist diese Spielweise durch den Regisseur Michael Thalheimer, der die Szenen seiner Inszenierungen in der Schlussphase des Probenprozesses aus der Psychologie herausholt, indem er sie, beispielsweise durch die Steigerung des Sprechtempos, rhythmisiert sowie die Darsteller/-innen bzw. Figuren frontal ausgerichtet in das schwarze Loch des Zuschauerraums sprechen lässt.

Ästhetisch vollzieht sich die Trennung von Spiel und Sprache innerhalb der *Faust*-Inszenierung von Claudia Bauer wie bereits dargelegt in einer *räumlichen Trennung* sowie in einer speziellen Form der Synchronisation, die vom Ensemble als das „Besprechen einer Figur von außen“ bezeichnet wird (vgl. S. 125 ff. u. 245 ff.). Es werden eine Bild- und eine Sprachebene entwickelt. Auf der Bildebene wird nur gespielt und nicht gesprochen. Diese Ebene läuft über eine Videoprojektion. In einer Kammer, die sich im hinteren Teil des Bühnenbilds befindet, in die das Publikum nur mittels des Kameraauges Einblick hat, spielt ein Schauspieler den stummen szenischen Vorgang einer Figur. Dieses stumme Spiel wird auf eine Großbildleinwand projiziert und damit für die Zuschauer/-innen sichtbar. Parallel dazu wird auf der Vorderbühne eine zweite Ebene etabliert, auf der ausschließlich gesprochen wird. Auf dieser Sprachebene stehen oder sitzen ein bis vier Sprecher/-innen vor jeweils einem Standmikrofon und sprechen den Text der im Bild zu sehenden Figur (vgl. Anhang 3, Abbildung 9). *Sichtbar* wird eine Figur hier durch die Videoprojektion, *hörbar* werden ihre Gedanken durch die Stimmen der Sprecher/-innen, die auf der Vorderbühne stehen und den Text „von außen draufsprechen“. Auf diese Weise werden die körperliche Handlung und sprachliche Äußerung einer Figur sowie deren Einheit von Körper und Stimme getrennt.

Die schauspielerische Herausforderung des Verfahrens liegt in der Wiederherstellung einer Verbindung zwischen Spiel(er/-innen) und Sprache bzw. Sprecher/-innen. Das, was die Inszenierung auf der Ebene von Spiel und Sprache trennt, müssen die Darsteller/-innen durch ihr Wechselspiel von stummer Handlung und sprachlicher Äußerung wieder miteinander verbinden. Die räumliche Trennung verhindert, dass sich der oder die Schauspieler/-innen der Videoebene und die Sprecher/-innen auf der Vorderbühne sehen. Dies erschwert das Herstellen einer Verbindung von Bild- und Sprachebene, auch für die Zuschauer/-innen.

Das Zerlegen der leiblich-stimmlichen Einheit einer Figur durch die Trennung von Spiel und Sprache kann als performativer Ansatz bezeichnet werden, da das Verfahren die Identität einer Figur neu konstituiert. So geht es in der Wahrnehmung der getrennten Einheit von Spiel und Sprache, von Körper und sprecherisch-stimmlicher Äußerung doch auch wieder um die Symbiose dessen, was getrennt erscheint. Sowohl die Schauspieler/-innen als auch die Zuschauer/-innen müssen beides miteinander in Verbindung bringen und zusammendenken. Dem Prozess des Zerlegens und Sezierens folgt die Neukonstitution des Subjekts, das als Figur in ihrer Bedeutung erst hervorgebracht wird. Um die Irritation einer eindeutigen Subjektzuschreibung geht es auch im Verfahren der Live-Synchronisation, das in Claudia Bauers *Faust*-Produktion zu beobachten war. Diese Form als eine Möglichkeit der Trennung von Spiel und Sprache entspringt der Spiel-im-Spiel-Situation, arbeitet mit der Figurenfragmentierung und thematisiert die technisch bearbeitete Stimme im zeitgenössischen Theater.

8.2 Live-Synchronisation

Die Erarbeitung zweier Szenen, die sich der Technik der Live-Synchronisation bedienen, verweist auf die Funktion der Probe als ein Erforschungsprozess, der immer neue Spiel- und Sprechweisen hervorbringt. Das Nicht-Funktionieren einer Szene führt hin zum Suchen und Finden neuer spielerischer und sprachlicher Möglichkeiten. Die Szenen „Pudel und Pakt“ sowie „Margarete und Marthe I“, die den Szenen „Studierzimmer“ und „Der Nachbarin Haus“ in Goethes Stückvorlage entsprechen (vgl. Goethe 2000, 35 ff. sowie 82 ff.) werden in der ersten Hälfte des Probenprozesses als dialogische Szenen zwischen Faust und Mephisto respektive Gretchen und Marthe auf der Videoebene angelegt. Die Dialoge zwischen den jeweils zwei Figuren spielen sich im Häuschen auf der Hinterbühne ab und werden live als Video auf die Großbildleinwand projiziert. Auch gesprochen werden die Dialoge von den Figuren innerhalb der Kammer. Nach der ersten Durchlaufprobe am 21. August 2014 kommt Claudia Bauer zu dem Schluss, dass gesprochene Dialoge in diesem Häuschen, übertragen auf die Videoleinwand, nicht funktionieren. Die Regisseurin fragt sich, wie man das Problem lösen kann. Es wird überlegt, ob man die Texte aufnehmen und die Schauspieler/-innen stumm dazu spielen lassen könnte. Oder ob man die Dialoge streicht und die Szene generell stumm spielt. Die für die Szenen erarbeiteten darstellerischen Vorgänge werden nicht angezweifelt, sondern die Vermischung der Ebenen Video bzw. Spiel und Sprache innerhalb dieser bei-

den Szenen. Es wird entschieden, die beiden Videoszenen ebenfalls von außen besprechen zu lassen. Das normal Dialogische sollte laut der Regisseurin noch stärker verfremdet werden. Für beide Szenen wird daraufhin eine Trennung von Spiel und Sprache vollzogen, dergestalt, dass die Begegnung zweier Figuren auf der Videoebene szenisch dargestellt wird, während auf der Sprachebene der Vorderbühne die Texte der Figuren Mephisto bzw. Marthe live von einer Schauspielerin bzw. einem Schauspieler synchronisiert werden.

Im Fall der Szene „Pudel und Pakt" spricht zwar der Schauspieler der Figur Faust deren Text auf der Videoebene selbst, aber der Text der Figur Mephisto, auf der Videoebene gespielt von einem männlichen Schauspieler, wird auf der Vorderbühne durch eine weibliche Schauspielerin live synchronisiert. Im Unterschied zum „Besprechen einer Figur von außen", wie es für die Musikalisierung des Faust-Monologs beschrieben wurde (vgl. S. 245 ff.), artikuliert der auf der Videoleinwand zu sehende Spieler seinen Text während der Live-Synchronisation mit. Allerdings spricht er nicht mit seiner eigenen Stimme. Diese gibt er an die Synchronsprecherin ab, die auf der Vorderbühne seinen Text in das Standmikrofon spricht. Zusätzlich erfährt diese Situation eine Verfremdung, indem auf die Stimme der Synchronsprecherin ein technischer Pitch-Effekt gelegt wird. Über einen Pitch Shifter[16] wird die Tonhöhe der Stimme technisch verändert, in diesem Fall über eine tiefere Frequenz verzerrt. Diese technisch veränderte Stimme wird vom Regieteam als „Teufelsstimme" bezeichnet. Sprechtechnisch erfordert dieser Effekt, dass die Synchronsprecherin frontal in ihr Mikrofon sprechen und etwas überartikulieren muss. Die Besonderheit und auch Schwierigkeit bei der Live-Synchronisation besteht darin, dass sich der Spieler und die Synchronsprecherin gegenseitig nicht sehen. Während die Sprecherin auf der Vorderbühne in den Zuschauerraum nach vorn gerichtet ins Standmikrofon mit dem Textbuch in der Hand die Texte der Figur Mephisto spricht bzw. liest, befindet sich der Schauspieler des Mephisto im Häuschen auf der Hinterbühne und muss seine Lippenbewegungen synchron dazu vollführen (vgl. Anhang 3, Abbildung 13). Er ist aufgefordert, seine Artikulationsbewegungen dem Sprechrhythmus der Synchronsprecherin anzupassen.

Auch der Dialog zwischen den Figuren Gretchen und Marthe innerhalb der Szene „Margarete und Marthe I" wird zunächst ausschließlich auf der Videoebene angelegt und nach der ersten Durchlaufprobe dann am 1. September 2014 analog zur Szene „Pudel und Pakt" synchronisiert. Zusätzlich wird diese Szene monologisiert, d. h., die Textstellen Gretchens werden in die 2. Person Singular transformiert und von der

Schauspielerin der Marthe allein gesprochen. Jedoch spricht auch sie den Text nur stimmlos, denn sie wird von einem der Mephisto-Darsteller von der Vorderbühne aus synchronisiert, ebenfalls mit dem Pitch-Effekt, der die „Teufelsstimme“ erzeugt. Während der Proben zu dieser Szene gibt Claudia Bauer dem Schauspieler auf der Vorderbühne immer wieder die Aufgabe, als Synchronsprecher nicht zu spielen. Die Synchronisation solle ganz technisch sein. Auch die beiden Darstellerinnen auf der Videoebene sind aufgefordert, den stimmlichen Effekt der „Teufelsstimme“ nicht mit zu spielen. Die Lippensynchronität zwischen dem Sprecher auf der Vorderbühne und der Spielerin auf der Videoebene funktioniert hervorragend, obwohl sie sich gegenseitig nicht sehen. „Man weiß echt nicht, wie sie's machen“, so Claudia Bauer. Sie arbeiten ausschließlich über das Hören.

8.3 Abgrenzung zur Filmsynchronisation

Das Verfahren der Synchronisation wirft Parallelen zur Arbeit der Regisseurin Susanne Kennedy auf, deren Probenprozess *Warum läuft Herr R. Amok?* nach einer Filmadaption von Rainer Werner Fassbinder ebenfalls im Zuge des Forschungsprojekts „Methoden der sprechkünstlerischen Probenarbeit im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater“ untersucht und von Claudia Rastetter (Petermann) eingehend analysiert wurde (vgl. Rastetter 2017a sowie Kiesler/Rastetter 2017, 109 ff.). Diese Produktion, die am 27. November 2014 an den Münchner Kammerspielen Premiere hatte, arbeitete mit einem eingesprochenen und festgeschriebenen Playbacktext. Vor Probenbeginn wurde der gesamte Stücktext in einem dreitägigen Aufnahmeprozess im Studio der Münchner Kammerspiele von Laiensprecher/-innen eingelesen und auditiv aufgezeichnet. Diese Aufnahmen bildeten das Textmaterial, mit dem die Schauspieler/-innen auf der Bühne arbeiteten. Sämtliche Geräusche, Pausen sowie der gesamte Stücktext wurden in Form einer Partitur festgeschrieben. Die Schauspieler/-innen sprachen während der gesamten Inszenierung selbst nicht live, sondern bewegten ihre Lippen tonlos zum eingespielten Playback-Text (vgl. Kiesler/Rastetter 2017, 109 f.). Im Gegensatz zu diesem Verfahren sowie auch zur Filmsynchronisation findet die Synchronisation in der *Faust*-Inszenierung von Claudia Bauer live statt. Die Zuschauer/-innen wohnen dem Prozess der Synchronisation bei. Die Regisseurin äußert sich dazu folgendermaßen:

> Mich interessiert das von außen synchronisieren, das Personen synchronisieren schon ganz lange […]. Ich find's aber eigentlich nur

> spannend, wenn man's live sieht, wenn man's nicht so als Konserve vorgefertigt bekommt, sondern wenn man's live sieht und es auch ganz offensichtlich zeigt. Und die Leute selber merken, wie sehr sie darauf reinfallen, wie sehr sie die Sprache mit dem Körper in Verbindung bringen, obwohl es zwei verschiedene Körper sind […]. Das habe ich jetzt so angefangen, […] weil ich mit dem sprechenden Schauspieler, der gleichzeitig so redet und gestikuliert […] nur noch bedingt etwas anfangen kann. Weil ich merke, dieses Abbilden, dieses psychorealistische Abbilden von Leben auf dem Theater, das funktioniert für mich irgendwie nicht mehr. (Bauer in Interview 4, 4 f.)

Anders als bei der Synchronisation eines Films, in der es um das Einbetten der (deutschen) Sprache in eine bereits fertiggefasste künstlerische Vorlage, den Film, geht (vgl. Hollmach 2013b, 206), zielt die Live-Synchronisation innerhalb der *Faust*-Produktion auf die Symbiose des Schauspieler/-innen-Körpers auf der Videoebene mit dem Sprechakt des Schauspielers oder der Schauspielerin auf der Sprachebene im Moment der Produktion und Wahrnehmung während einer Probe bzw. Aufführung. Der für dieses Verfahren genutzte Begriff „Live-Synchronisation" soll sich von aufgezeichneten und aufgenommenen Synchronisationen z. B. in Film und Fernsehen abgrenzen, denn als „live" gilt, „was in einem gemeinsamen, geteilten Hier und Jetzt von Akteuren und Zuschauern stattfindet" (Kolesch 2005c, 188). Vergänglichkeit, Flüchtigkeit und Unwiederholbarkeit (vgl. ebd.) markieren auch den Charakter der Live-Synchronisation im Gegensatz zum Playback-Verfahren bei Kennedy bzw. zur konservierten Filmsynchronisation. Doch neben dem Live-Charakter des hier beschriebenen Verfahrens lassen sich weitere Unterschiede zum Synchronsprechen markieren.

Wie Hollmach schreibt, entwickelt der Schauspieler im Theater und Film eine Figur „in einem künstlerischen Schaffensprozess aus seinem eigenen Rhythmus (Spiel- und Sprechimpulse) heraus" (Hollmach 2013b, 207). Hingegen stellt sich der Schauspieler bzw. Sprecher bei der Synchronisation der bereits entwickelten Filmfigur zur Verfügung und nimmt den vorgegebenen Rhythmus auf (vgl. ebd.). Dabei orientiert sich der synchronisierende Schauspieler laut Hollmach an der Person der originalen Vorlage und weniger an der Filmfigur selbst, um Fremdinterpretationen zu vermeiden (vgl. ebd.).

> Dieses personenbezogene Synchronisieren basiert auf der menschlichen Fähigkeit, beobachtetes Handeln über die Spiegelneuronensys-

> teme nachzuvollziehen. Handlungsabläufe werden zusammen mit Empfindungssequenzen im Gedächtnis abgespeichert, die durch das Beobachten anderer Personen wieder verfügbar sind. (ebd.)

Demnach kopiert der Synchronsprecher den Filmschauspieler nicht, sondern vollzieht seine Reaktion nach. „Es entsteht für den Zuschauer die Illusion, Synchronsprecher und Filmschauspieler wären eine Person.“ (ebd.) Etwas anders verhält es sich bei der Live-Synchronisation innerhalb der *Faust*-Inszenierung. Der Synchronsprecher bzw. die Synchronsprecherin auf der Vorderbühne nimmt nicht den Rhythmus einer bereits „vorgefertigten“ Figur auf, sondern gibt den Rhythmus der Artikulationsbewegungen für die über die Videoprojektion sichtbare Person auf der Bildebene vor. Aber auch diese vermag das Sprechtempo des Synchronsprechers oder der Synchronsprecherin durch bestimmte Handlungsimpulse wie Lachen oder Husten zu beeinflussen. Beide, sowohl Synchronsprecher/-in als auch der oder die Schauspieler/-in auf der Videoebene, agieren in einem Wechselverhältnis zueinander. Ein sehr differenziertes Hör- und Wahrnehmungsvermögen ist hier gefordert, zunehmend gesteigert durch den Umstand, dass Synchronsprecher/-in und Schauspieler/-in der Videoebene einander nicht sehen können.

Zudem ist ein/e Synchronsprecher/-in in der Filmsynchronisation nicht sichtbar, er/sie verleiht seine/ihre Stimme dem im Film sichtbaren Figurenkörper. Bei Faust verhält es sich anders. Die Zuschauer/-innen sehen beide Körper, den des Synchronsprechers oder der Synchronsprecherin auf der Vorderbühne und den der Figur, die auf der Bildebene agiert. Aus dieser Trennung von Spiel und Sprache bzw. Sprechhandlung und körperlicher Darstellung entsteht etwas Drittes als die Symbiose von beidem, die der Denkleistung der Zuschauerinnen und Zuschauer entspringt. Die Stimme des Synchronsprechers bzw. der Synchronsprecherin ist verfremdet durch einen technisch erzeugten Pitch-Effekt. Der körperliche Ursprung dieser Stimme ist damit nicht mehr erkennbar. Es entsteht ein neuer Stimmkörper, der nicht an die beiden sichtbaren Körper auf der Bühne bzw. im Bild gekoppelt ist. Die Figur konstituiert sich an dieser Stelle auf einer Meta-Ebene.

8.4 Entstehung einer Meta-Figur

Wie Finter schreibt, projiziert eine Stimme auch immer ein bestimmtes Körperbild. „Sie schafft Utopien von Klangkörpern, von physischen Körpern, von Sprachkörpern.“ (Finter 2014a, 10). Dort, wo sie nicht unbedingt an den konkret sich auf der Bühne befindenden Körper des

Schauspielers bzw. der Schauspielerin gebunden ist, wie beispielsweise im Verfahren der Live-Synchronisation, oder dort, wo sie intervokal gebraucht wird (vgl. S. 298 ff.), projiziert die Stimme einen wahrscheinlichen Körper oder ein assoziierbares Körperbild. „Die Stimme schafft einen Klangkörper, sie projiziert und bildet multiple Körper, wenn sie simultan eine Vielfalt von Stimmen als Intervokalität verlauten lässt.“ (Finter 2014a, 10) Für Finter ist die Stimme das Element, das die Figur auf der Bühne erst hervorbringt und die Ausbildung von Repräsentation für die Zuschauer/-innen erst ermöglicht (vgl. ebd. 12).

Die Live-Synchronisation stellt ein Verfahren dar, durch das ein Körper oder eine Figur nicht abgebildet, sondern projiziert bzw. konstituiert wird. Die Entkopplung der Stimme vom Körper des Schauspielers oder der Schauspielerin durch die Trennung von Spiel und Sprache und durch den technisch erzeugten Pitch-Effekt eröffnet ein neues Körperbild und bringt eine weitere Vorstellung der Figur Mephisto hervor. Der Pitch-Effekt dient in dem Sinne nicht nur der Verfremdung, er erzeugt auch eine Figur, die auf der Bühne gar nicht sichtbar ist, als ein projiziertes Körperbild. Insofern ist einerseits der in der Sprechwissenschaft vertretenen These zuzustimmen, dass es kein körperloses Sprechen gibt, da auch eine technisch erzeugte Stimme ein bestimmtes Körperbild hervorruft. Andererseits gibt es bestimmte Verfahren, die den Ursprungskörper der Stimme verschieben bzw. den Körper des Sprechenden in der Wirkung von seiner Stimme trennen und eine „Disembodied voice“ (vgl. Rey et al. 2015, 9) hervorbringen. Für das Verfahren der Live-Synchronisation, das für die Szenen „Pudel und Pakt“ sowie „Margarete und Marthe I“ entwickelt wurde, kann festgehalten werden: Aus den einzelnen unterschiedlichen Elementen wie den sichtbaren Körpern auf der Videoebene, der Stimme des Sprechers oder der Sprecherin auf der Vorderbühne und der Verfremdung dieser Stimme durch den technisch erzeugten Pitch-Effekt etabliert sich eine Meta-Figur oder, anders formuliert, die Figur Mephisto konstituiert sich als neu entstehendes Körperbild erst durch die Verbindung der getrennten Elemente Körper, Stimme und technisch bearbeiteter Stimme auf einer Meta-Ebene. Der Prozess der Synchronisation ist auf der Bühne sichtbar, die Darstellungsform und Sprechweise werden somit ausgestellt. Vor allem die körperliche und sprecherisch-stimmliche Präsenz der Schauspielerinnen und Schauspieler werden wahrnehmbar. In den Szenen „Pudel und Pakt“ sowie „Margarete und Marthe I“ korrespondieren die Videoprojektion als visuelle Großaufnahme und die technisch realisierte (Teufels-)Stimme als „akustische Großaufnahme“ (Schrödl 2012, 86) miteinander. Im Kontrast dazu steht die sichtbare leibliche Präsenz des Synchron-

sprechers bzw. der Synchronsprecherin auf der Vorderbühne. Die Grenze zwischen Künstlichem und Natürlichem wird auf diese Weise thematisiert. Ebenso wird mit der Wahrnehmung der Zuschauerinnen und Zuschauer gespielt. Die gesprochene Äußerung wird losgelöst vom Sprechenden erfahrbar. Auch dieses Verfahren löst die Geschlossenheit einer Figur auf bzw. generiert auf einer übergeordneten Ebene die Figur Mephisto als etwas Drittes. Zudem öffnen die technisch realisierte Teufelsstimme innerhalb der Szene „Margarete und Marthe I" sowie das Prinzip der Figurenfragmentierung den inneren, gedanklichen Raum der Figur Gretchen. Die Texte der Szene sind im Original eigentlich als Dialog zwischen Gretchen und ihrer Nachbarin Marthe angelegt. Die Inszenierung monologisiert den Dialog und legt der Figur Marthe den gesamten Text in den Mund. Die Schauspielerin der Marthe spielt als eine von insgesamt drei Darsteller/-innen innerhalb der Inszenierung ebenfalls ein Fragment der Figur des Mephisto. In der Szene „Margarete und Marthe I" wird sie als Figur der Marthe im Video sichtbar, zugleich aber von einem anderen Mephisto-Darsteller auf der Vorderbühne synchronisiert. In der davor live synchronisierten Szene „Pudel und Pakt" steht sie als Synchronsprecherin auf der Vorderbühne und spricht den Text von Mephisto. Die Figur Mephisto schimmert so auch innerhalb ihres Spiels der Marthe durch und lässt die Figur Mephisto omnipräsent erscheinen. Marthe wird als Abspaltung von Gretchen assoziierbar, die bereits von Mephisto beherrscht wird.

8.5 Fazit: akustische Vergrößerung

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Trennung von Spiel und Sprache in den von mir beobachteten Probenprozessen einerseits methodisch innerhalb der Arbeitsweise der Regisseur/-innen niederschlägt, andererseits als ästhetisches Inszenierungselement eingesetzt wird. Insbesondere die *Faust*-Produktion von Claudia Bauer entwickelt mit ihren Synchronisationsprozessen performative Spielpraktiken, die mit einer Trennung von Körper und Stimme einhergehen und mit dem Einsatz von Audio- und Videotechnik arbeiten. Das Spiel der medialen Technologie als Vorgang des Zersetzens der Präsenz von Akteur/-innen und ihrer leiblich-stimmlichen Einheit (vgl. Lehmann 1999, 277) bringt gleichzeitig ein Spiel mit der Identität von Figuren hervor. Dabei nimmt die Stimme und ihre technische Verfremdung eine performative Funktion ein. Sie wird als „Mittel der Bedeutungskonstitution" genutzt und gilt hier nicht als „Instanz der Authentifizierung eines psychologisch gedachten Subjekts" (vgl. Kolesch 2004, 158 f.).

Zwei Aspekte sind in Bezug auf diese performative Funktion der Stimme innerhalb der *Faust*-Produktion hervorzuheben. Zum einen die Mikrofonierung des Sprechens, zum anderen die technisch erzeugte Verfremdung der Stimme. Der Einsatz von Mikrofonen dient nicht einfach der besseren Verständlichkeit des Gesprochenen, sondern generiert eine Figur sowie ihren inneren Gedankenraum. Ähnlich der visuellen Großaufnahme der Gesichter, die über die Videofunktion hergestellt wird, verstärkt bzw. vergrößert die „akustische Großaufnahme" (vgl. Schrödl 2012, 86) durch die Mikrofonierung der Stimme das Gesprochene. Damit wird zum einen die Art und Weise des Sprechens hervorgehoben sowie die Materialität des Sprechens ausgestellt, zum anderen die Präsenz einer Figur oder auch die Präsenz eines Schauspielers bzw. einer Schauspielerin konstituiert. So betont das Zitieren von Regieanweisungen oder Textstellen ins Mikrofon innerhalb der Szene „Gretchens Martyrium" die Präsenz der Schauspielerin, so bringt das polyphone Sprechen des Faust-Monologs durch die vier Schauspieler/-innen in vier Mikrofone den vielstimmigen inneren gedanklichen Raum der Figur Faust hervor, so generiert die mikrofonierte Teufelsstimme in den Szenen „Pudel und Pakt" und „Margarete und Marthe I" die Figur Mephisto auf einer Meta-Ebene. Hier erklingt die Stimme des Synchronsprechers bzw. der Synchronsprecherin durch ihre Mikrofonierung sowie die räumliche Positionierung von Lautsprechern nicht aus der unmittelbaren Umgebung der Sprechenden auf der Bühne, sondern verräumlicht sich andernorts. Sie erscheint unabhängig vom Subjekt des Sprechenden und erzielt die Wirkung: „Nicht Ich, sondern ‚Es' spricht [...]." (Lehmann 1999, 279 f.)

Im Verfahren der Live-Synchronisation gesellt sich zur Mikrofonierung zusätzlich die technische Verzerrung der Stimme durch einen Pitch Shifter, der die stimmliche Grundfrequenz des Synchronsprechers bzw. der Synchronsprecherin herabsetzt und damit die natürliche individuelle Sprechtonhöhe verfremdet. Die Verräumlichung der Stimme durch Mikrofon und Lautsprecher, die Aufteilung der Figur Mephisto auf zwei Schauspieler/-innen sowie die Verfremdung der Stimme durch den Pitch-Effekt erzeugen Verwirrung und Irritation darüber, wer gerade auf der Bühne spricht. Das Publikum sieht den leiblich anwesenden Körper der Synchronsprecherin bzw. des Synchronsprechers auf der Vorderbühne, hingegen den leiblich anwesenden Körper der Schauspieler/-innen, die sich in der Kammer auf der Hinterbühne befinden, sieht man *nicht,* ihre Körper bzw. Gesichter werden medial als visuelle Großaufnahme über die Videofunktion auf die Leinwand projiziert. Visuelle Großaufnahme und die sichtbare leibliche Präsenz des Synchronsprechers bzw. der Syn-

chronsprecherin stehen dabei miteinander im Kontrast. Als Zuschauer/-in nimmt man das Sprechen zweier Personen wahr, hört aber nur eine Stimme, die durch die technische Bearbeitung bzw. Mikrofonierung vom Körper der Sprechenden entkoppelt scheint. Als „akustische Großaufnahme" (Schrödl) erzeugt diese Teufelsstimme einen „imaginierten Körper" (Pinto) bzw. ein „wahrscheinliches Körperbild" (Finter).

Die technisch bearbeitete Stimme thematisiert in ihrer Erscheinungsform als „Teufelsstimme" ebenso das Verhältnis von Stimme und Geschlecht. Die „Teufelsstimme" lässt sich weder einer weiblichen noch einer männlichen Stimme eindeutig zuordnen. In Verbindung mit der körperlichen Erscheinung der weiblichen Synchronsprecherin oder des männlichen Synchronsprechers löst diese technisch realisierte Stimme Irritation aus, da sich die leibliche Präsenz der Synchronsprecher/-innen, die mediale Präsenz der Schauspieler/-innen auf der Videoebene und die stimmliche Präsenz der mikrofonierten Stimme nicht entsprechen und auch nicht als Einheit wahrnehmen lassen. Diese Form der „Cross-Gender-Synchronisation" (vgl. Pinto 2012, 13) ermöglicht eine Überlagerung der Geschlechter.

Insgesamt etabliert der Wechsel zwischen mikrofoniertem Sprechen und natürlichem Sprechen auf der Bühne innerhalb der *Faust*-Produktion unterschiedliche Räume und steht mit den drei Ebenen der Darstellung Video, Sprache, Spiel im Zusammenhang. Kamera und Mikrofon erlauben einen sezierenden Blick auf Innenwelten. Ähnlich wie die Kamera die Funktion eines Mikroskops hat und die Videoprojektion als visuelle Großaufnahme den Einblick in intimste Seelenräume der Figur ermöglicht, vergrößert das Mikrofon die innere Gedankenwelt einer Figur.

Eine solche akustische Vergrößerung gelingt einerseits durch den Einsatz von Mikrofonen, andererseits durch eine chorische Erscheinungsform. Die Sprechweise des Chors 2 innerhalb der *Biedermann*-Produktion von Volker Lösch zeichnet sich durch die Übertreibung und Überzeichnung sowohl der Haltungen als auch der sprecherisch-stimmlichen Mittel aus. Hohe Sprechgeschwindigkeiten, scharfe Gedankenführung, artikulatorische Präzision prägen die chorische Erscheinungsform der Studierendengruppe. Vor allem das vom Regieteam hinzugefügte Textmaterial des Chors 2 stellt die Überhöhung und Karikatur einer Volksmeinung dar. In ihrer chorischen Erscheinungsform, quasi als „akustische Vergrößerung", gelangt ebenfalls diese Volkshaltung zu einer Vergrößerung. Die Bündelung gemeinsamer Energie erhöht die Präsenz und macht die chorische Formation zu einem Paradebeispiel performativer Darstellungsweisen. Sie fungiert weniger als Repräsentationsmedium im traditionellen Sinn denn als Chor-Körper

durch den man „ganz anders attackiert [wird] als durch einen Einzelnen, der das nicht erreichen kann“ (Szeiler in: Meister/Szeiler 2012, 69 f.). So werden rassistische Denkweisen in der *Biedermann*-Produktion nicht nur auf semantischer Ebene durch die provokante Zuspitzung der Texte aufgedeckt, sondern vor allem durch die chorische Form in ihrer Vergrößerung und Überhöhung performativ ausgestellt.

Aber auch die chorische Formation der Laiensprecher/-innen stellt die Vergrößerung einer Meinung dar. In ihr (re-)präsentiert sich eine bestimmte Gruppe von Menschen. Die Sprechweise des Chors 1 ist ebenso künstlich wie jede Form der Bühnensprache, sie ist chorisch, musikalisiert und rhythmisiert. Allerdings sprechen die Laien nicht mit der Übertreibung des Chors 2. Sie besitzen keine professionellen sprecherisch-stimmlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten und können die sprechkünstlerischen Mittel nicht in der Ausdrucksform wie die Studierenden oder die Schauspielerinnen und Schauspieler gebrauchen. Die Deprofessionalisierung ihres Sprechens drückt sich in der mangelnden Beherrschung der deutschen Sprache und/oder der deutschen Standardlautung aus, in einer unausgebildeten Stimme und in einer Textbehandlung, die nicht einem verinnerlichten Denk-Sprech-Prozess entspringt, sondern die Texte an vielen Stellen „aufgesagt“ erklingen lässt. Die Sprechweise der Laien ist weniger theatral denn real, „sie ist, was sie ist“. Aber gerade in ihrer Einfachheit und Schlichtheit, in ihrer Deprofessionalisierung liegt ihre Authentizität begründet. Die Authentizität der Laien stellt sich her über eine deprofessionelle Sprechweise, die in ihrer chorischen Formation noch verstärkt wird. Sie gelangt zu einem persönlichen Ton, der im Kontrast zur überzeichneten Sprechweise des Chors 2 steht. Der Gegensatz zwischen Authentizität und Künstlichkeit, zwischen einer persönlichen und einer theatral vergrößerten Sprechweise wird zudem auch innerhalb dieser Produktion durch den Einsatz von Mikroports auffällig. Chor 1 ist nicht durch Mikroports verstärkt, wodurch sich sein Raumklang vom Klang des Chors 2 oder jenem der Figuren des *Biedermann*-Stücks deutlich unterscheidet. Die Mikroports werden bei den Letztgenannten nicht wie in anderen Inszenierungen des zeitgenössischen Theaters eingesetzt, um Intimität herzustellen, sondern um die Vergrößerung von Haltungen zu ermöglichen. Sie dienen zum einen der Verstärkung der Stimmen der Schauspielerinnen und Schauspieler und der Choristen des Chors 2, sodass diese die vergrößerte, überzeichnete Spielweise nicht mit Druck und Stimmkraft bedienen müssen, zum anderen werden mit dem Einsatz der Mikroports Halleffekte, Geräusche und das sogenannte Pitchen der Sprache ermöglicht. Es stellen sich zwei verschiedene Klangebenen her, welche die Spanne

zwischen Realität und Theatralität im Theater ebenso thematisieren wie die verschiedenen chorischen Sprechweisen der beiden Chöre.

9 Dimensionen performativer Texterarbeitungsansätze und ihrer vielstimmigen und polysemantischen Erscheinungsformen

Die in dieser Studie untersuchten Ansätze der Textarbeit bringen verschiedene vielstimmige und polysemantische Sprechweisen als Erscheinungsformen einer performativen Spielpraxis hervor. Es wurden Formen des chorischen, polyphonen, intervokalen und mikrofonierten Sprechens sowie des Zitierens und Reflektierens herausgearbeitet. Gemeinsam ist diesen Erscheinungsformen und Herangehensweisen, dass sie die Materialität des Spielens und Sprechens ausstellen, Mehrdeutigkeiten offenhalten sowie den Raum für eine ästhetische Erfahrung öffnen.

9.1 Ausgestellte Materialität: Veränderung von Hörgewohnheiten

Die musikalische Arbeit am Text steht in den in dieser Studie beschriebenen Beispielen im Zusammenhang mit der chorischen Textarbeit. Der Chor bricht im zeitgenössischen Theater mit den traditionellen Darstellungsnormen eines „psychologischen Protagonistentheaters“ (Kurzenberger 2009a, 23). Chorische Darstellungsformen ermöglichen einerseits die Fragmentierung und Zergliederung des auf Einheit und Ganzheit basierenden autonomen Individuums, so wie es für die *Faust*-Produktion des Konzerttheaters Bern beschrieben wurde, andererseits bilden sie, wie wir bei Lösch sehen, im Zusammenschluss vieler Körper den „Chor-Körper“.

> Er ist und bedeutet Ausdehnung, Vergrößerung, Erweiterung. Er kann dabei fragil oder massiv, durchlässig oder kompakt, starr oder dynamisch sein. Im Chor und mittels Chor wird der Körper als offenes und geschlossenes System erlebt, als fluides und festes Medium sicht- und erfahrbar. (Kurzenberger 2009a, 23)

In der Erfahrbarkeit einer chorischen Formation, in ihrer gebündelten Präsenz liegt zugleich die performative Dimension einer chorischen Darstellungsweise. Sie konstituiert Wirklichkeiten zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum, indem sie Inhalte durch die geballte Ladung an „Wucht“, „Kraft“, „gedanklicher und körperlicher Energie“ erleb- und spürbar werden lässt. „Da entsteht etwas, das ist jenseits dessen,

was man formulieren kann – im Raum live. Da unten sitzend, wenn sich da oben 30 Leute reinsteigern." (Lösch in: Interview 3, 9) Durch diese chorische Vielstimmigkeit wird stimmliche Materialität ausgestellt (vgl. Schrödl 2012, 81), erreicht ein Stimmklang eine erhöhte Präsenz und Wirksamkeit.

Sowohl aus der chorischen als auch aus einer musikalischen Arbeit am Text, die nicht zwangsläufig an die chorische Textarbeit gebunden sein muss, können „Situationen vokaler Intensität" erwachsen, in denen die Stimme, wie Schrödl schreibt, nicht in ihrer referentiellen oder semiotischen, sondern in ihrer performativen Funktion erscheint (ebd. 34). Schrödl verweist hier auf den Unterschied zwischen der expressiven Funktion der Stimme als „Stimmausdruck", der modale und emotionale Befindlichkeiten ausdrückt und als Signal verschiedener Persönlichkeitseigenschaften eines Sprechers bzw. einer Sprecherin bewertet werden kann (vgl. Hirschfeld/Neuber 2010, 12) und der phänomenologischen Wahrnehmung der Stimme als „Stimmqualität", in der die Stimme in ihrer sinnlichen Erscheinung im Moment von Produktion und Wahrnehmung ausgestellt wird.

> Theaterstimmen fungieren nicht mehr ausschließlich als Mittel der Darstellung psychologisch gedachter Rollenfiguren oder von Individualität, so wie sie auch nicht nur als Instrument zur Vermittlung von Sprache und Bedeutung eingesetzt werden. Eher geht es um die Hervorbringung und Ausstellung der Materialität der Stimme und der Evokation bestimmter Wirkungen und Erfahrungen im Hier und Jetzt einer jeweiligen Theateraufführung. (Schrödl 2012, 34)

So kann auch die vielstimmige polyphone Sprechweise, die als Resultat der Musikalisierung des Faust-Monologs entsteht, als eine Erscheinungsform beschrieben werden, welche die Materialität des Sprechens ausstellt und nicht zuerst den Inhalt des Textes, sondern den Rhythmus, die Geschwindigkeit, die Lautstärke oder die Akzentuierungsweisen der Rede in den Vordergrund der Wahrnehmung treten lässt. Claudia Bauer möchte mit dieser Art der Textgestaltung das Gespür des Zuschauers für die Dimension Zeit außer Kraft setzen und Hörgewohnheiten im Theater verändern. Sie beschreibt dies am Beispiel der Wahrnehmung von Technomusik:

> Als ich den ersten guten Techno meines Lebens gehört hatte, da hab ich tatsächlich diese Empfindung gehabt, dass man nicht mehr weiß, wie Zeit vergeht. [...] Ich habe gemerkt, dass diese Musik was mit

> mir macht, nämlich dass ich nicht mehr weiß: Sitze ich hier seit fünf Minuten oder sitze ich hier seit fünfzig Minuten? Weil sich diese Musik nur so langsam verändert und immer ein Grundrhythmus da drinnen ist. […] Es ist wie Fahrradfahren, es ist wie Treten oder Joggen. (Bauer in: CB_Aufnahme 5, 00:14:48)

Die Musikalisierung des Faust-Monologs führt zu einer Dehnung der Zeit, die Länge dieser Szene fällt vor allem durch ihre gleichförmige rhythmische und musikalische Struktur stark ins Gewicht. Auf dieser Ebene wird eine Veränderung der Hörgewohnheiten der Zuschauer/-innen provoziert. Ein anderer Hörmodus als das verstehende Hören soll beim Publikum angeregt werden, in diesem Fall das musikalische Hören als ein sinnliches Hören. Die Wahrnehmung der Zuschauerinnen und Zuschauer wird zusätzlich durch die Trennung von Spiel und Sprache in eine Bild-(Video-)Ebene und in eine Sprachebene herausgefordert.

Die Trennung von Spiel und Sprache, die als ästhetisches Verfahren im Zusammenhang mit der musikalischen Arbeit am Text sowie im Zusammenhang mit der Live-Synchronisation beschrieben wurde, ebenso wie der Entzug des visuellen Geschehens im Rahmen einer intervokalen Herangehensweise lassen das Sprecherisch-Stimmlich-Akustische hervortreten. Sowohl die polyphone und intervokale Sprechweise zur Erzeugung von Vielstimmigkeit als auch das mikrofonierte Sprechen bringen das Sprechen und die Stimme als sinnlich-materielles Phänomen zum Vorschein. Sprechkünstlerische Mittel wie Sprechrhythmus oder Stimmklang erhalten hier auf der Bühne einen eigengesetzlichen Status und lösen sich aus der Umklammerung mit der semantischen Ebene der Sprache. Sie unterstützen das Gesprochene nicht nur, sondern vermögen es auch zu unterminieren oder zu irritieren (vgl. Kapitel „Sprechkünstlerische Phänomene").[17]

Aber nicht nur die Materialität des Sprechens wird ausgestellt, auch Prozesse des Darstellens und Spielens werden durch die beschriebenen Praktiken auf der Bühne thematisiert. Spielweisenwechsel, sprechgestalterische Brüche, der Prozess der Live-Synchronisation, das Mitsprechen von Regieanweisungen sowie die Benutzung von Textbüchern auf der Bühne als Elemente der Spiel-im-Spiel-Situation ebenso wie die Erscheinungsweisen des polyphonen, intervokalen und mikrofonierten Sprechens betonen innerhalb der *Faust*-Produktion die Präsenz der Akteur/-innen auf der Bühne im Gegensatz zur Repräsentation von Figuren.

Auch in der Arbeit des Regisseurs Laurent Chétouane wird die Materialität des Spielens und Sprechens thematisiert. Die Ausgangsfrage des hier beleuchteten Probenprozesses lautet: „Wie kann man die

Sonette von William Shakespeare sprechen?" Wie aufgezeigt wurde, geht es nicht um das Finden einer geeigneten Umsetzungsform für die Texte, die dann im Rahmen einer Aufführung präsentiert wird. Vielmehr wird diese Frage auf die Bühne transportiert und innerhalb eines Reflexionsprozesses auch während der Aufführungen thematisiert. Dabei wird ebenfalls das Verhältnis von Akteur/-innen und Zuschauenden zum Thema gemacht und die Frage aufgeworfen, was die Situation des Theaters überhaupt ist, was es heißt, „ausgestellt zu sein, vor einem Publikum zu stehen und Worte zu sprechen" (Chétouane in: Internetquelle 3, 2015).

Die Thematisierung der Ko-Präsenz von Darsteller/-innen und Zuschauer/-innen als einem Kennzeichen performativer Prozesse findet in dem hier untersuchten Beispiel sowie generell in den Arbeiten Chétouanes durch die Bewusstmachung der Wahrnehmung des Beobachtetwerdens statt sowie durch das Ausgesetztsein des Schauspielers bzw. der Schauspielerin in einer offenen, emergenten aktuellen Kommunikationssituation. Die Hin-und-Her-Bewegungen des Blicks zwischen Bühne und Zuschauerraum schaffen dabei eine Form der Spannung im Prozess der Darstellung.

> Indem sie mit der Verfügbarkeit der Körper und der Stimmungen auf das anspielen, was jeden Moment an Unerwartetem und Unvorhergesehenem beziehungsweise Zufälligem passieren kann, versetzen sie Interpreten und Zuschauer in einen besonderen Zustand der Aufmerksamkeit, der sie dazu bringen wird, sich eher für die diversen Erscheinungsformen der Andersheit zu öffnen als sich an Bekanntes zu klammern. (Schenck 2015, 80)

Nur in diesem besonderen „Zustand der Aufmerksamkeit" kann auf beiden Seiten eine Erfahrung gemacht werden, verändern sich Hörgewohnheiten und eröffnet sich eine Situation „intensiv erfahrener Liminalität" (vgl. Fischer-Lichte 2012, 90).

9.2 Offenhalten von Mehrdeutigkeiten

Noch einmal sei betont, dass sich die Wahrnehmung von Materialität und von Referentialität innerhalb einer Probe oder Aufführung nicht ausschließen, sondern als „unterschiedlich strukturierte Wahrnehmungsvorgänge zu verstehen sind" (Schouten 2005, 196). Auch die sinnliche Wahrnehmung, welche die phänomenalen Eigenschaften eines Objekts wahrnimmt, ist in ihrem Selbstbezug referentiell. „Die Bedeu-

tung, auf die die sinnliche Perzeption verweist, ist eben diese selbst.“ (ebd.) Die Sinnhaftigkeit beispielsweise einer stimmlichen Verlautbarung, die auf ihre Materialität aufmerksam macht, liegt in eben diesem Verweis auf die auditive Erfahrungsmöglichkeit ihres Materials. Bedeutung ist in diesem Zusammenhang als Bewusstseinszustand zu verstehen (vgl. ebd.). Die Materialität eines Objekts ist dabei nicht an eine spezifische semantische Funktion gebunden, allerdings vermögen die in ihrer Materialität wahrgenommenen Objekte „eine Fülle von Assoziationen, Wirkungen, Gefühlen, Erinnerungen, Imaginationen und Gedanken hervorzurufen“ (Fischer-Lichte 2004, 243).

> Ein solcher Strom an Eindrücken erweitert die Selbstbezüglichkeit des Phänomens zur plötzlichen Bedeutungsvielfalt. Diese entspringt den persönlichen Erfahrungen, Erinnerungen, Veranlagungen, Idiosynkrasien etc. des Zuschauers. Die Wahrnehmung der Materialität einer Aufführung ist somit nicht als schlichtes Versinken in der Sinnlichkeit der Darbietung zu beschreiben, sondern als ein Ereignis, in dem sinnliche Wahrnehmungen, affektive Wirkungen und mentale Prozesse eine produktive Verbindung miteinander eingehen. (Schouten 2005, 196)

So ermöglicht auch die Vielstimmigkeit der chorischen, polyphonen und intervokalen Sprechweisen „eine Pluralisierung von Sinnangeboten und -zuschreibungen bzw. eine polysemantische Ausweitung des Gesprochenen“ (Schrödl 2012, 81). Die Rezipient/-innen sind dazu aufgefordert, sich aus dem Gehörten inhaltliche Zusammenhänge selbst zu erschließen. Die Polysemie einer Äußerung wird dabei bestimmt durch das distanzierte Verhältnis der Schauspieler/-innen oder Sprecher/-innen zu ihrer Figur bzw. zum Text. In Verbindung mit der Trennung von Spiel und Sprache erzeugen die beschriebenen musikalischen, chorischen und intervokalen Ansätze der Textarbeit eine Diskrepanz zwischen Figur, Schauspieler/-in und sprachlicher Äußerung. Sie unterminieren das Prinzip der realistischen Darstellung einer Figur in der Einheit von Sprechen und Handeln, indem sie eine Figur in ihre verschiedenen Bestandteile zerlegen und innere gedankliche Welten sowie emotionale Zustände von Figuren erleb- und erfahrbar machen. Die „Notwendigkeit einer kohärenten Darstellung einer Figur oder Person“ (Schrödl 2012, 97) wird somit aufgelöst. Es wurde aufgezeigt, wie sich der „Denkraum“ der Figur Faust als „Innenraum“ durch die musikalische Textbehandlung konstituiert, die in Form des polyphonen Sprechens eine Klangfläche erzeugt oder wie sich über die technisch ver-

fremdete Mikrofonierung der Stimme im Prozess der Live-Synchronisation ein imaginäres Körperbild der Figur Mephisto etabliert. Diese Konstitution von assoziativen mehrdeutigen Wirklichkeiten kann als Kennzeichen eines performativen Umgangs mit Texten gewertet werden.

Auch der beschriebene methodische Ansatz des Wort-für-Wort-Sprechens erschwert zwar den Zuhörer/-innen das Erfassen eines gesamthaften textlichen Sinnzusammenhangs, eröffnet gleichzeitig aber mehrerer Deutungsmöglichkeiten sowie Wahrnehmungserfahrungen auf verschiedenen Ebenen. Ein teilnehmender Studierender des Probenprozesses von Laurent Chétouane beschreibt die Wirkung, die das vereinzelte Sprechen der Wörter beim Zuhören auf einer Probe bei ihm ausgelöst hat, wie folgt:

> Bei mir hat's dadurch erreicht, dass ich irgendwann aufgehört hab, das interpretieren zu wollen. Also ich hab dann, sozusagen, abgeschaltet und wie Musik die Wörter einwirken lassen. Ich könnt jetzt nicht sagen, was der Inhalt dieses Sonettes [ist], mir sind Wörter oder Bilder geblieben daraus. Aber die sind total sinnfrei quasi. Und das fand ich schon schön, irgendwie. Es war wie Musik, sehr monoton und meditativ auf 'ne Art und Weise […] es war immer wieder was, was so blieb. (S4 in: LCH_Aufnahme 4, 00:25:52)

Die beschriebenen Praktiken des Wort-für-Wort-Sprechens, des Nachhörens und der damit verbundenen Pausensetzung sowie die aus dieser Herangehensweise entstehende Erscheinungsweise des reflektierenden Sprechens, das eher dem Rezitieren eines Textes denn einer schauspielerischen Äußerung nahekommt, entziehen sich einer eindeutigen sprechgestalterischen Interpretation eines Textes. Sie ermöglichen die Polyphonie oder gleichzeitige Vielfalt von Inhalten, die Chétouane bevorzugt (vgl. Internetquelle 3, 2015). Gerade die im Zitat angesprochene Monotonie ermöglicht das Umschlagen in eine Polyphonie von Bedeutungen. Heiner Goebbels spricht in diesem Zusammenhang von einer akustisch „flachen Hierarchie", die mit der Reduzierung der stimmlichen Modulation arbeitet und vom Hörer erwartet, „dass er den Worten zunächst syntaktisch und weniger semantisch zuhört. Wort für Wort. Und den Worten beim Hören im Abgleich möglicher Bedeutungen ihre Satzstellung zuweist, aus der heraus sich Sinn/ein Sinn/einer der möglichen Sinne erschließen lässt." (Goebbels 2009, 283)

Dieses „Nicht-Festgelegt-Sein" (vgl. Chétouane in: Internetquelle 3, 2015) ist Teil einer in der Produktion zu beobachtenden Ambivalenz von Tun und Nicht-Tun, in der sich das Potential von Mehrdeutigkeit

verbirgt. Gerade im Lassen eröffnet sich dabei ein „Aufenthalt in unabsehbaren Möglichkeiten“ (Seel 2002, 275). Auf der Produktionsseite bezieht sich das Lassen z. B. auf das Nicht-Festlegen der Reihenfolge der zu sprechenden Shakespeare-Sonette sowie szenischer Abfolgen. Absichten und Ziele des Sprechens werden nicht geplant, eine interpretierende Sprech*gestaltung* somit umgangen. Die Texte werden nicht in eine erfundene Bühnensituation eingebunden, überhaupt gibt es weder ein Bühnenbild noch Kostüme, mit denen sich Figurenansätze repräsentieren ließen. Für die Schauspieler/-innen entsteht eine offene, unvorhersehbare Situation, die durch eine Art „Null-Zustand“ zu erreichen ist. Diesen „Null-Zustand“ beschreibt Chétouane als einen „Moment der Bereitschaft zu etwas, ohne dass man es ist oder wird“ (Chétouane 2004, 285). „Der Schauspieler steht vor einer Vielfalt von Möglichkeiten, ohne dass er eine auswählt.“ (ebd.) Das Nachhören eines oder mehrerer gesprochener Worte, das Reflektieren statt Vordenken, das Sprechen aus einem Zustand des Nicht-Wissens eröffnet den Freiraum für vielfältige Möglichkeiten des Tuns oder Nicht-Tuns. Auch auf der Rezeptionsseite bringen die genannten Aspekte des Nicht-Tuns eine Wirklichkeit hervor, die den Zuschauer/-innen Deutungsmöglichkeiten offenhält und sie zur Aktivität provoziert. Insbesondere die Sprechweise des reflektierenden Sprechens eröffnet Assoziations- und Erfahrungsräume, die abwesende Realitäten in der Fantasie der Zuschauerinnen und Zuschauer hervorruft und all das hervortreten lässt, „was unter dem Diktat der Interpretation mit ihrer Verkürzung der Sprache auf Mitteilung oder Ausdruck verloren geht“ (Müller-Schöll/Otto 2015, 14).

9.3 Sprechen als ästhetisches Erlebnis

Die im Rahmen der Probenarbeit von Laurent Chétouane beschriebene Spielpraxis gereicht, wie bereits gesagt, zu einer „im Zustand des Möglichen verbleibenden Potentialität“ (Müller-Schöll 2015, 96). „Das Erscheinen des Vermögens der Darstellung ist dabei daran gebunden, dass eine Art immanenter Spaltung oder Differenz in jedem Moment erkennbar wird.“ (ebd. 97) So wird der Text nicht als Eigentum angesehen, „über das man nach Maßgabe des eigenen Verständnisses oder der eigenen Interpretation verfügen darf“, er wird gesprochen „im Bewusstsein seiner Vorgängigkeit, seiner Schriftlichkeit, gewissermaßen als Text eines Anderen“ (ebd.). Diese Differenz erzeugt die Öffnung für etwas Erlebbares. Und genau hierin erweist sich das performative Potential derartiger Ansätze. Es geht um die Entwicklung von Formen des Spielens und des Sprechens, die nicht etwas darstellen, sondern etwas zur

Existenz bringen, das erlebbar wird. Als performative Ansätze betonen derartige Verfahren die Ko-Präsenz von Akteur/-innen und Zuschauer/-innen, wobei insbesondere dem Sprechen und der Stimme eine wichtige Funktion zukommt. Die Stimme schafft einen „intersubjektiven Raum zwischen denen, die sprechen, und denen, die zuhören" (Schrödl 2012, 25), wobei es nicht nur um einen Prozess des Verstehens des Gesprochenen geht, „sondern stets auch um einen leiblichen, sinnlich-affektiven Prozess des Wahrnehmens, um ein Spüren der Stimme" (ebd. 26). Dieser Prozess der Wahrnehmung von Stimmen kann für die Zuschauer/-innen zu einer ästhetischen Erfahrung werden.

Die in dieser Studie untersuchten Texterarbeitungsansätze bringen Sprechweisen hervor, in denen einzelne sprecherisch-stimmliche Mittel oder Merkmalskomplexe als auffällig in Erscheinung treten. Insbesondere die Musikalisierungsprozesse, der chorische Umgang mit Texten, der Einsatz von Mikrofonen oder auch das Wort-für-Wort-Sprechen erweitern das Verständnis der Verwendung von sprechkünstlerischen Mitteln. Sprecherisch-stimmliche Mittel und Merkmalskomplexe wie Stimmklang, Sprechgeschwindigkeit und Sprechpause oder Sprechrhythmus werden dann als auffällig wahrgenommen, wenn sie bestimmte Regelbereiche verletzen und Erwartungsnormen unterminieren oder übersteigen. Der Bruch mit diesen Regelbereichen und Erwartungsnormen wird damit zum Kennzeichen des Phänomenalen, d. h., die sprecherisch-stimmlichen Mittel werden zunächst nicht primär in ihrer Ausdrucksfunktion, beispielsweise als Signal für die Erkennbarkeit emotionaler Regungen oder Haltungen, sondern als Phänomen, als Erscheinungsweise in ihrer Präsenz nutz- und wahrnehmbar. Damit avancieren sie zu einem autonomen Phänomen.

Die Autonomie der sprecherisch-stimmlichen Mittel stellt die Materialität des Sprechens und der Stimme aus, womit Hörgewohnheiten im Theater verändert werden. Dennoch geschieht dies nicht unabhängig eines Inhalts oder einer Bedeutung. Diese muss jedoch nicht vordergründig vom zugrunde liegenden Text ausgehen, sondern kann sich auf der Bühne als Thema überhaupt erst konstituieren. In diesem Fall steht die Verwendung der sprecherisch-stimmlichen Mittel nicht im Dienst der Vermittlung eines Textinhalts, sondern sie werden selbst zum Inhalt. Ich möchte im nachfolgenden Kapitel den Begriff der sprechkünstlerischen Phänomene etablieren, die einen wesentlichen Anteil an der künstlerischen Wirkung einer gesprochenen Äußerung im Theater haben. Sie werden als ästhetische Kategorie beschreibbar, die Bedeutungen brechen, stören oder irritieren bzw. auf einer Meta-Ebene neu konstituieren können.

Abschließend lassen sich folgende Aspekte für einen performativen Umgang mit Texten zusammenfassen: Sie beziehen sich insbesondere auf den Sinn-, Hörer-, Raum- und Formbezug (vgl. S. 179 ff.), der sich im Vergleich zu Konzepten, die sich einer realistischen Spielpraxis zuordnen, verändert darstellt.

Performative Verfahren der Textarbeit transformieren einen Text in eine neue Wirklichkeit. Ihr primäres Ziel ist nicht die Vermittlung eines dem literarischen Werk immanenten Sinns, vielmehr wird der Text als Ausgangsmaterial genutzt und durch beispielsweise intertextuelle Arbeitsweisen oder eine musikalische Bearbeitung neu geformt. Dabei steht der Text nicht als zu interpretierende Literaturvorlage im Vordergrund, sondern tritt als Referenz der Inszenierung bzw. Aufführung in Erscheinung. Performative Verfahren der Textarbeit rhythmisieren, musikalisieren, fragmentieren und dekonstruieren einen Text oftmals und bringen Erscheinungsweisen auf der Bühne hervor, welche die Darstellungsform thematisieren, d. h. die Art und Weise des Spielens und Sprechens wahrnehmbar werden lassen. Sie eröffnen ein distanziertes Verhältnis des Sprechers bzw. der Sprecherin zum Text sowie des Schauspielers bzw. der Schauspielerin zur Figur, indem sie die Geschlossenheit von Figuren auflösen und die Präsenz des Schauspielers bzw. der Schauspielerin im Kontrast zur Repräsentation einer Figur betonen. Auch das traditionell als Einheit begriffene Verhältnis von Inhalt und Form, von Sprache und Gesprochenem verschiebt sich innerhalb performativer Verfahren. Chorische, polyphone und intervokale Sprechweisen zur Erzeugung von Vielstimmigkeit ebenso wie das mikrofonierte, technisch bearbeitete Sprechen oder das langsame Wort-für-Wort-Sprechen bringen die Stimme und das Gesprochene als sinnlich-materielles Phänomen zum Vorschein. Sprechkünstlerische Gestaltungsmittel und Merkmalskomplexe wie Sprechrhythmus, Sprechgeschwindigkeit, Pause oder Stimmklang avancieren hier zu einem sprechkünstlerischen Phänomen und erhalten auf der Bühne einen eigengesetzlichen Status. Als Erscheinungsformen einer performativen Spielpraxis spielen sie mit der Wahrnehmung der Zuschauer/-innen und machen für sie etwas *erfahrbar* bzw. *erlebbar*.

In performativen Verfahren der Textarbeit bindet sich eine gemeinsame Sinnkonstitution, die laut Geißner nur gelingen kann, wenn es den Kommunikationspartnern – sprich: im Theater den Schauspieler/-innen und Zuschauer/-innen – gelingt, ihre Situation zur gemeinsamen zu machen (vgl. Geißner 1982, 162) an die ästhetische Erfahrung. Ihr liegt eine sinnliche Wahrnehmung zugrunde, die wiederum vor allem durch eine sinnliche Textbehandlung provoziert werden kann. Das heißt, die

Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung beruht nicht primär auf der „Klarheit des Gedankens“ (Aderhold 1995, 7), den die Zuschauer/-innen bzw. Zuhörer/-innen nachvollziehen können müssen sowie auf einem text- und sinnadäquaten Einsatz der sprechkünstlerischen Gestaltungsmittel, sondern gerade auf ihrem normabweichenden Gebrauch und der Betonung der sinnlichen Ebene des Sprechens, in der das *Wie* der Äußerung als auffällig hervortritt. Die Art und Weise des Sprechens sowie der bewusste Gebrauch sprecherisch-stimmlicher Mittel kann den Inhalt oder „Sinn“ eines Textes dabei auf einer Meta-Ebene bzw. auf sinnlich-performativer Ebene konstituieren und damit den künstlerischen Wert einer gesprochenen Äußerung auf der Bühne bestimmen.

Dennoch sind auch performative Texterarbeitungsweisen, wie aufgezeigt wurde, situationsbezogen, motivations- und absichtsorientiert sowie gesamtkörperlich vollzogen. In diesem Sinne widersprechen sie dem Ansatz des Gestischen Prinzips nicht. Jedoch steht die Kommunikationssituation zwischen Schauspieler/-innen und Zuschauer/-innen im Vordergrund und die Etablierung eines ästhetischen Erfahrungsraums, der sich nicht primär an eine realistische szenische Handlung auf der Bühne bindet. In diesem Zusammenhang spielen Prozesse der Reduktion eine wichtige Rolle, die das Sprechen nicht in einen szenischen Vorgang auf der Bühne einbinden, sondern formalisiert und stilisiert in Erscheinung treten lassen. Performative Ansätze der Textarbeit bringen Spiel- und Sprechweisen hervor, die während einer Aufführung die Situation zwischen Performer/-innen und Zuschauer/-innen etablieren und darin einen ästhetischen Erfahrungsraum öffnen.

[1] U. a. *Der Reigen,* Theater Magdeburg (2011); *Seymour oder ich bin nur aus Versehen hier,* Niedersächsisches Staatstheater Hannover (2012); *Tartuffe,* Staatstheater Stuttgart (2012); *Die Jungfrau von Orleans,* Niedersächsisches Staatstheater Hannover (2013); *Und dann,* Schauspiel Leipzig (2013); *Volpone oder Der Fuchs,* Konzerttheater Bern (2014); *Die Verwirrung des Zöglings Törleß,* Niedersächsisches Staatstheater Hannover (2015); *Splendid's,* Schauspiel Leipzig (2015); *Der Menschenfeind,* Theater Basel (2016); *89/90,* Schauspiel Leipzig (2016); *Schlaraffenland,* Theater Basel (2017); *Faust* (Werner Schwab), Schauspiel Graz (2017).

[2] Der hier zitierte Wortlaut des Sonetts stimmt nicht an allen Stellen eindeutig mit der Übersetzung von Schuenke (vgl. Shakespeare 2012, 39) überein, sondern wurde vom Transkript der auditiven Analyse übernommen.

[3] Vasiljev leitet den Begriff aus dem Russischen von *brandeljasy* ab, was soviel bedeutet wie: „ununterbrochenes, unwillkürliches Vor-sich-hin-Reden“ (Vasiljev 2000, 60).

[4] Der Name des Studierenden wurde an dieser Stelle anonymisiert. Die Zahlen entsprechen jeweils einem konkreten Studierenden, die innerhalb der Analyse anonymisiert wurden.

[5] Austin spricht im Zusammenhang mit dem Sprechen auf einer Theaterbühne von einem „parasitären Gebrauch performativer Äußerungen“ (vgl. Wirth 2004, 18) (vgl. S. 30 ff.).

[6] Schrödl gebraucht den Begriff „Stimme“ und verwendet ihn in ihrer Publikation in einem erweiterten, undifferenzierten Begriffsverständnis, ohne ihn spezifischer zu definieren. Sie schließt in diesen Begriff sämtliche Formen des Sprechens und der Artikulation mit ein (vgl. zur Kritik an diesem Begriffsverständnis S. 40 ff.).

[7] Der Begriff „Sprechgesang“ beschreibt immer den Versuch, die Prosodie in Tonhöhen, Intervallen und Rhythmus zu fixieren (vgl. Finter 2014b, 21). Er bezieht sich auf eine Modalität der Stimme zwischen Sprechen und Singen. Finter bezeichnet den „Sprechgesang“ auch als „Arbeit an der Klangfarbe der Sprechstimme“ (ebd. 22) und bezieht sich in ihren Ausführungen auf die Melodramen und Opern Arnold Schönbergs und Alban Bergs. Vgl. zum Begriff „Sprechgesang“ auch: Merrill 2016, 38 ff.

[8] In der Musik sind hierfür die Begriffe „accelerando“ und „ritardando“ geläufig.

[9] Diese Begriffe werden von Bernd Freytag und Volker Lösch während der Proben benutzt. Sie entstammen dem Begriffsinventar von Einar Schleef, mit dem Bernd Freytag über mehrere Jahre eng zusammenarbeitete.

[10] Die Angabe der Sprecher/-innen ist im Original personalisiert. Die Namen wurden hier anonymisiert.

[11] „Fast“ wird von Peer Baierlein statt „schier“ benutzt. Ebenso schleicht sich ein Fehler in Abschnitt G ein. Es steht geschrieben „fürchte mich weder vor Himmel noch Teufel“ anstatt „Hölle noch Teufel“. Dieser Fehler, den die Schauspielerinnen und Schauspieler im Sprechen übernehmen, wird erst auf der Durchsprechprobe am Tag der Premiere entdeckt. Die Sprecherinnen und Sprecher korrigieren den Fehler, in den Partituren wird er nicht verbessert.

[12] Die Begriffe „absteigend“ bzw. „aufsteigend“ beziehen sich auf den Tonhöhenverlauf.

[13] Premiere war am 3. Juni 1995 am Berliner Ensemble. Die Inszenierung wurde bis heute in über 400 Vorstellungen gezeigt.

[14] Premiere war am 10. Januar 2015 im Kammertheater des Schauspiels Stuttgart.

[15] Der Probenprozess zur Inszenierung *Wut* von Elfriede Jelinek in der Regie von Nicolas Stemann war ebenfalls Untersuchungsgegenstand des Forschungsprojekts „Methoden der sprechkünstlerischen Probenarbeit im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater“ an der Hochschule der Künste Bern. Die Uraufführung fand am 16. April 2016 an den Münchner Kammerspielen statt.

[16] Ein Pitch Shifter ist ein musikelektronisches Effektgerät zur Veränderung der Tonhöhe.

[17] Schrödl hat die Autonomisierung des Materials für den Aspekt der Stimme herausgearbeitet (vgl. Schrödl 2012). Sie wird hier auf den gesamten Bereich der sprecherisch-stimmlichen Mittel als sprechkünstlerische Phänomene ausgeweitet (vgl. Kapitel „Sprechkünstlerische Phänomene“).

SPRECHKÜNSTLERISCHE PHÄNOMENE

> Texte müssen zu einer Realität werden, die nicht einfach abbildet, sondern die Sehnsucht oder Ahnung eines möglichen anderen nahe bringt. […] Der Text darf nicht als Mitteilung, als Information transportiert werden, sondern muß eine Melodie sein, die sich frei im Raum bewegt. Jeder Text hat einen Rhythmus, zwar nur unterschwellig, aber doch so spürbar, daß er wie bei einem Popkonzert vom Körper aufgenommen wird. (Müller 1990, 38 f.)

Der bereits mehrfach erwähnte Begriff „sprechkünstlerische Phänomene" bezeichnet sprecherisch-stimmliche Gestaltungsmittel, die im Rahmen ihres künstlerischen Gebrauchs eine eigenständige Qualität sinnlicher Erfahrung erlangen. Sie treten nicht vordergründig in ihrer repräsentativen Funktion als Ausdruck oder Zeichen für den emotional-rationalen Gehalt einer sprachlichen Äußerung in Erscheinung, sondern werden in ihrer materiellen Präsenz auffällig wahrnehmbar. Sprechkünstlerische Phänomene sind in der Lage, in ihrer performativen Dimension als ästhetische Kategorie in vielfacher Weise zu wirken, d. h. als „ästhetische Erfahrung" zu stören, zu irritieren, ästhetischen Genuss zu bereiten und Bedeutung zu konstituieren. Es sollen im Folgenden beispielhaft anhand der drei in dieser Studie untersuchten Probenprozessbeobachtungen der Sprechrhythmus als Komplexphänomen sowie die sprecherisch-stimmlichen Gestaltungsmittel Pause, Sprechgeschwindigkeit und Stimmklang als sprechkünstlerische Phänomene beleuchtet werden, die den Erscheinungsformen des polyphonen, chorischen, mikrofonierten Sprechens sowie dem methodischen Ansatz des Wort-für-Wort-Sprechens entspringen.

1 Rhythmus als sprechkünstlerisches Phänomen

Der Sprechrhythmus als Teil der prosodischen Gestaltung beschreibt die Zeitstruktur von Ereignisfolgen (vgl. Hirschfeld/Stock 2013, 45). Zum Rhythmus gehören: die Gliederung des Gesprochenen in rhythmische Gruppen, die Positionierung von Akzenten in Wörtern und größeren Einheiten, die phonetische Realisierung der Akzente, die zeitlich-dynamische Strukturierung von Äußerungen (vgl. ebd. sowie Stock/Velick-

ova 2002, 14 f.). Wie Krech schreibt, ergibt sich der Sprechrhythmus „aus der in gleicher oder ähnlicher Weise wiederkehrenden Abfolge von Akzentuierung und Gliederung in Sprecheinheiten bzw. aus der sich in gleicher oder ähnlicher Weise gestaltenden Folge von Spannungseinheiten. An seiner Ausprägung können jeweils alle sprecherischen Mittel im Zusammenwirken beteiligt sein." (Krech 1987, 83).

Im polyphonen Sprechen des Faust-Monologs, das aus dem Musikalisierungs- und Rhythmisierungsprozess des Textes hervorgeht, erlangt der skandierende Sprechrhythmus der vier Sprecherinnen und Sprecher einen autonomen Status und erschwert bzw. verunmöglicht ein Sinnverstehen des Textes. Insbesondere die Akzentuierungsweisen treten als auffällig hervor. Wie dargelegt, wird der Sprechrhythmus der vier Stimmen durch zwei Komponenten bestimmt: zum einen durch die Komposition des „Sprechgesangs 1", zum anderen durch das einheitliche, unveränderliche Ticken des technisch eingespielten Metronoms. Kompositorisch vorgegeben und sprecherisch realisiert wird ein 4/4-Takt, die Gleichförmigkeit und Monotonie des Sprechrhythmus wird in erster Linie durch die gleichförmige Akzentuierung erreicht. Auch die Akzentuierung stellt ein Komplexphänomen dar, bei der mehrere prosodische Mittel zusammenwirken.

> Jeder Art von Akzentuierung liegt eine Energieverstärkung zugrunde, die durch eine intensive Tätigkeit der Atmungs-, Stimm- und/oder der Artikulationsmuskulatur hervorgerufen wird. Diese Energieverstärkung wirkt sich akustisch durch momentane Veränderungen der Lautheit, der Tonhöhe, der Sprechgeschwindigkeit und der Artikulationspräzision aus. Auch Nuancierungen der Klangfarbe kann der Sprecher als Hervorhebungsmittel nutzen. (Krech 1987, 77 f.)

Eine Silbe wird dann akzentuiert, d. h. sprecherisch auffällig gemacht, „indem sie gegenüber dem benachbarten Kontext plötzlich höher oder auch tiefer, lauter (oder in affektgeladenen Äußerungen auch leiser) und langsamer gesprochen wird" (ebd., 78). Ein weiteres wichtiges Akzentuierungsmittel ist außerdem die Pause. Typisch für das Deutsche ist eine starke, zentralisierende Akzentuierung. „Dadurch entsteht eine rhythmische Kontur, die als Schwer-Leicht-Struktur wahrgenommen wird und sich beim Sprechen als unregelmäßiger, aber nicht regelloser Wechsel von akzentuierten und akzentlosen Silben zeigt." (Hirschfeld/Stock 2013, 41) Die Akzentuierung von Worten und Wortgruppen unterliegt bestimmten Regeln (vgl. hierzu u. a. Hirschfeld/Stock 2013, 41 ff. sowie Krech et al. 2010, 46 ff.).

Diese Akzentuierungsregeln werden im polyphonen Sprechen des Faust-Monologs außer Kraft gesetzt. Zum einen entstehen konventionsabweichende Wortakzentuierungen durch die Überbetonung des Schwa-Lauts, beispielsweise im Wort „ziehe“ des Teils D, oder auch durch die Überbetonung der Endsilbe „-en“ in den Verben „wissen“, „können“ und „verbrennen“ im Teil E des Sprechgesangs 1. Auch werden mehrere Silben innerhalb eines Wortes mit der gleichen Akzentstärke betont, mitunter sogar jede Silbe. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass diese konventionsabweichenden Akzentuierungen während des Probenprozesses teilweise von den Schauspieler/-innen nicht einfach hingenommen werden bzw. dass es für sie ungewohnt ist, konventionsabweichend zu akzentuieren. Beispielsweise unterlaufen einem der Schauspieler immer wieder Wortakzentuierungen, die der Logik des Textes und einem sinnhaften Denk-Sprech-Vorgang entsprechen, allerdings die rhythmische Struktur des komponierten Sprechgesangs außer Kraft setzen.

Zum anderen wird die Akzentuierungsregel innerhalb von Wortgruppen gebrochen, die besagt, dass es innerhalb einer (Teil-)Äußerung zwar mehrere Nebenakzente, aber nur einen Hauptakzent (Sinnkern) geben kann. Die vier Schauspielerinnen und Schauspieler betonen durch ihr rhythmisiertes Sprechen oftmals jedes Wort, was das Sinnverständnis des Textes für die Hörer/-innen bzw. Zuschauer/-innen erschwert und den Sprechrhythmus in den Vordergrund der Wahrnehmung treten lässt. Des Weiteren fällt die Art und Weise der Akzentuierung auf, die zum Teil dem Singen nahekommt. Akzentuierte Silben werden als Folge der Komposition von halben Notenwerten gedehnt und mit steigender oder schwebender Melodieführung gesprochen. Diese Dehnungen führen gleichzeitig zu einer Verlangsamung der Sprechgeschwindigkeit, die an anderen Stellen im Tempo durch die Komposition von Achtelnoten wieder angezogen wird (vgl. Anhang 5). Temporaffungen und -dehnungen ereignen sich aber stets auf der Basis des 4/4-Takts, der über die hörbaren Schläge des Metronoms vorgegeben wird und den Rhythmus des Sprechens sowie den Hörrahmen bestimmt. Im Zusammenspiel mit der Akzentuierung realisiert sich der Sprechrhythmus weiterhin über die Zäsuren- und Pausengestaltung. Auch diese wird im musikalisierend-rhythmisierten Sprechen des Faust-Monologs nicht sinnvermittelnd realisiert, sondern unterliegt der rhythmisierten Kompositionsstruktur. Es handelt sich hierbei nicht um gefüllte Staupausen, die eine expressive Akzentuierungsfunktion übernehmen, sondern um Pausen und Zäsuren, die kompositorischen Regeln unterliegen und damit aber zum Teil innerhalb von Sinneinheiten liegen. Zum Beispiel heißt es im Teil D:

> und ziehe schon an die / zehen jahr / herauf herab / und quer und krumm / meine schüler an der nase herum

oder im Teil F:

> zwar bin / ich gescheiter / als all / die laffen / doktoren / magister / schreiber / und pfaffen (vgl. Anhang 5, 426 f.).

Sprechgeschwindigkeit und Pausengestaltung stellen sich also nicht durch den Denk-Sprech-Prozess der Schauspieler/-innen, durch das Nachvollziehen der Gedankengänge und Empfindungen des Textes ein, sondern werden von außen über die Komposition gesteuert.

Die gleichmäßige Verteilung der Pausen und deren mit gleichmäßig wiederkehrender Intensität sprecherische Realisierung ebenso wie die gleichförmige Realisierung der Akzentuierungsweisen bringen einen monotonen, leiernden Sprechrhythmus hervor, der sich zudem über eine Länge von über zehn Minuten hinzieht. Dieser Sprechrhythmus fällt auch in den Momenten als besonders auffällig ins Gewicht, wenn er sich vom Rhythmus der frei gesprochenen Passagen einer einzelnen Schauspielerin absetzt, der aus einem Denk-Sprech-Prozess der Schauspielerin hervorgeht und ein Sinnverständnis des Gesprochenen ermöglicht. Auf die Zuschauer/-innen bzw. Hörer/-innen kann sich der monotone, leiernde Sprechrhythmus in spezifischer Weise auswirken. Er tritt nicht nur in den Vordergrund der Wahrnehmung im Sinne eines auditiven Eindrucks, sondern kann für sie auch körperlich spür- und erlebbar werden. In der Gleichförmigkeit des Sprechrhythmus *erfährt* der Zuschauer die Unveränderlichkeit als unveränderlichen Zustand Fausts. Der unveränderliche, gleichförmige Sprechrhythmus, den die Zuschauerinnen und Zuschauer durchaus als unerträglich erleben können, wird so für sie zum Bewusstseinszustand gleichermaßen wie für Faust. Sie erleben ihn im Rhythmus des Sprechens. Damit wird der Sprechrhythmus innerhalb der Aufführung dieser Szene zu einem sprechkünstlerischen Phänomen, das bei den Zuschauer/-innen eine ästhetische Erfahrung auslösen kann. Ein sprechkünstlerisches Phänomen nimmt damit nicht vordergründig eine semantisch-expressive Funktion ein, sondern wird als ästhetische Kategorie beschreibbar, die Bedeutung bricht, stört oder irritiert bzw. auf einer Meta-Ebene neu konstituiert.

Der Sprechrhythmus erlangt ebenfalls innerhalb Löschs Produktion *Biedermann und die Brandstifter,* insbesondere in den chorischen Parts, den Status eines sprechkünstlerischen Phänomens. Auch hier gelangt er zu einer eigenständigen theatralischen Qualität sinnlicher Erfahrung. Im Zuge

der Rhythmisierung als einer Strategie der musikalischen Arbeit am Text werden die sprecherischen Parameter Zäsur und Pause, Akzentuierung, Sprechgeschwindigkeit und Dauer festgelegt (vgl. S. 251 ff.). Durch den normabweichenden, unkonventionellen Einsatz geraten diese sprecherischen Mittel als besonders auffällige Phänomene ins Zentrum der Wahrnehmung und öffnen den Raum für ein ästhetisches Erlebnis. Es wurde beschrieben, wie die Fülle der Zäsuren und Akzente innerhalb der chorischen Erarbeitung und Realisation des Prologs von einem normativen Gebrauch abweicht und den Sprechrhythmus nicht nur auffällig erscheinen, sondern zugleich sinnfällig werden lässt. Durch den maschinellen, synkopischen, knappen und schnellen Sprechrhythmus konstituiert sich die Assoziation einer Produktionsstätte sowie das Bild eines „geschäftigen Volkes", dessen „Fleiß" in besagter Textstelle lobpreist wird.

Als Bestandteile des Komplexphänomens „Sprechrhythmus" sollen im Folgenden die Parameter Zäsur und Pause sowie Sprechgeschwindigkeit näher beleuchtet werden. Dem Schauspieler bzw. der Schauspielerin kann das Wissen um die Zusammensetzung der einzelnen Bestandteile helfen, will er bzw. sie den Sprechrhythmus als sprechkünstlerisches Phänomen nutzen.

2 Zäsur, Pause und Sprechgeschwindigkeit als sprechkünstlerische Phänomene

Bernd Freytag setzt das künstlerische Stilmittel der Zäsur „extrem gerne gegen den Sinn" (Lösch in: Interview 3, 19). Auf diese Weise wird die Zäsur auf phänomenologischer Ebene autonom wahrnehmbar.

> Das ist einfach, um mit dem Rhythmus zu brechen, den man so hat beim Zuhören. Auch um eine Verfremdung zu erzielen, die beim Zuhören aufmerksamer macht. Und um eine rhythmische Struktur herzustellen, damit man nicht nur über den Inhalt an einen Chor gebunden wird, sondern auch über die musikalische Struktur dieses Chores. Dass es zwei Ebenen gibt, die zum Zuhören verführen. (Lösch in: Waffenschmid 2012, 60)

Volker Lösch begreift die Zäsur in erster Linie als Verfremdungsmittel. Auffällige Pausen, Verzögerungen und Betonungen, die gegen den konventionellen Satzrhythmus verstoßen, sind in der Lage, neue Sinnräume zu eröffnen. Auch in Bernd Freytags Vorstellung ist die Zäsur nicht lediglich eine Unterbrechung.

> Sie hat auch Staufunktion. Energie läuft auf einen Punkt zu und wird weitertransportiert, irgendwann. Und dazwischen schwebt sie in der Luft. Die Sprache kommt an mit ihrer Wucht und will hinüberspringen zum nächsten Anfang, und dazwischen ist dieses Warten. Eine Zäsur kann ein Abgrund sein, vielleicht eine Hoffnung. Aber keine Pause, eine Pause ist was anderes. (Freytag in: Burckhardt/Wille 2009, 7)

Die Pause ist eine Abwesenheit, „eine Auflage“, wie Bernd Freytag sagt.

> Sie kann aber zum Loch werden, mysteriöser Weise, aus verschiedensten Gründen. Wenn die [Chorist/-innen] keine Pausen machen, wenn der Text nicht weggehen kann, und wenn Pausen verschwinden, hat er auch keinen Neuanfang. (Freytag in: Interview 2, 9)

Ähnlich wie Schleef nutzt Freytag die Pause als Zeitdehnung, als Erzeuger von Spannung, als eigenständigen Klang oder Nachklang (vgl. Roesner 2003, 190). Dabei ist sie nicht nur Ausdrucksmittel, sondern kann einen subjekt- oder situationskonstituierenden Status erlangen (vgl. S. 251 ff.).

In der Pause eröffnet sich, was *nicht* gesagt wird. Dieses Nicht-Sagbare und damit auch eine gewisse sprachkritische Haltung, die von der Unzulänglichkeit der Sprache gegenüber dem Gemeinten ausgeht, thematisiert sich ebenfalls in der Produktion von Laurent Chétouane in einem normabweichenden Gebrauch der Sprechpausen, in denen sich im Spielenden gleichwohl wie in den Zuschauenden etwas ereignen kann. Innerhalb der Pause entstehen Räume, die in der Sprache nicht möglich sind, aber eröffnet werden durch das gesprochene Wort. In der Pause wird das Gemeinte spürbar. In ihr eröffnet sich ein Raum der Potentialität.

Wie das geschehen kann, wurde bereits dargelegt. Indem der Sprecher bzw. die Sprecherin einem gesagten Wort oder Text nachhört, nichtwissend, welche Reaktion das gesprochene Wort in ihm bzw. ihr und anderen auslösen wird, entsteht ein Zwischenraum. Erst in der „nichtwissenden Stille“ danach (vgl. Chétouane in: Interview 1, 22) eröffnet sich eine Reflexionsebene. Das Wort-für-Wort-Sprechen geht dabei einher mit einem normabweichenden Gebrauch der Pause. Indem dieses sprecherische Mittel als auffällig hervortritt, fordert es die sinnliche Wahrnehmung der Zuschauer/-innen heraus. Es avanciert zu einem eigenständigen Phänomen. Ein Beispiel aus dem Probenprozess soll dies noch einmal verdeutlichen.

Auf der Nachmittagsprobe vom 17. Oktober 2013 geht es zunächst um die Herstellung eines relationalen Raumbewusstseins:

> Es geht darum, sich „ganz normal“ durch den Raum zu bewegen und dabei den Kontakt zum Publikum nicht zu verlieren. „Auch die Ohren öffnen“ lautet die Aufforderung von Chétouane, dann gebe es keine Ausgeschlossenheit oder Zweiergrüppchen. Auch wenn sie sich zu zweit begegnen, sollen sie immer zugleich bei den anderen und den Zuschauern im Raum sein. Im nächsten Schritt kommt der Text hinzu. Im Sprechen gilt es, genau so offen zu bleiben wie im Körper. Wenn die Raumspannung zwischen den Akteuren auf der Bühne und den Zuschauern ohne Druck besteht, dann gibt dieses Gefühl laut Chétouane den Akteuren „eine unglaubliche Freiheit alles tun zu können“. Es fallen Sätze von Chétouane wie: „Denkt nicht drüber nach, was ihr sagt, lasst es einfach rausfallen.“ Oder: „Versucht nur aus dem, wie ihr euch fühlt, den Text zu sagen, und zu sehen, was entsteht, ohne dass ihr, wenn ihr ein Wort gesprochen habt, in der Pause zumacht.“ (Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-17, 38)

Den Studierenden fällt es schwer zu sprechen, also schiebt Chétouane eine Übung dazwischen. Jemand soll zählen. „Es geht darum, dass ihr den Raum zwischen eins und zwei spürt, zwischen zwei und drei, zwischen drei und vier.“ (Chétouane in: LCH_Aufnahme 10, 01:16:44) „Und wenn ihr den Zwischenraum spürt, dann werdet ihr merken, […] was da sich öffnet.“ (ebd. 01:16:50) Eine Studentin beginnt zu zählen. Sie zählt langsam und spielt mit der Erwartung der Zuschauenden, die zwar wissen, welche Zahl folgen wird, jedoch nicht zu welchem Zeitpunkt. „Ihr merkt eigentlich dadurch, wie wenig man die Zeit richtig wahrnimmt. Weil jetzt zwischen den Zahlen, wenn die Spannung kommt, ihr nehmt die Zeit wahr.“ (ebd. 01:23:04) „Ich will sehen, was entsteht zwischen den zwei Zahlen, nur durch die Ausgesetztheit. Und das sind richtige Dramen, die dann entstehen.“ (ebd. 01:35:58)

Es gelingt der Studierenden, die Zahlen einzeln als Klang in den Raum zu stellen und sich dem hinzugeben, was in der Pause zwischen zwei Zahlen entsteht. Später wird der Versuch auf das Sprechen ihres Sonetts übertragen, wobei auffällt, dass sie das Sprechtempo sofort wieder anzieht und den Raum, die vergrößerte Pause zwischen den Worten, reduziert. Auf diese Weise aktiviert sie fast ausschließlich die horizontale Achse des Sprechens und vernachlässigt die vertikale Achse, die sie zuvor, während der Zählübung zugleich benutzt hat. Jedoch erst aus der Verbindung von Horizontalität und Vertikalität des Sprechens, erwächst

ein Spiel mit der Zeit, mit der Erwartung, mit dem Raum zwischen den Worten.

Hier wird deutlich, dass Laurent Chétouane auch Sprache wie Musik betrachtet. Genau wie ein/e Musiker/-in die Noten, die „sich nicht darum kümmern, was danach und davor kommt“ (vgl. Chétouane in: Interview 1, 13), erst verbinden muss, damit sie Musik werden, muss der oder die Sprecher/-in eines Textes ein Wort in Resonanz zu den anderen Wörtern setzen. Hierbei spielt er bzw. sie mit der Erwartung der Zuhörer/-innen und mit den Zwischenräumen zwischen den Wörtern, die eröffnet werden sollen. Dabei ist das Sprechen durch eine ungewöhnliche Pausensetzung charakterisiert. Das Verbinden der Wörter zu einem Gedanken funktioniert über ein Verschieben oder ein Anhalten des Sprechens, bevor das nächste Wort gesprochen wird. Hinzu kommt das Bewusstsein des Schauspielers bzw. der Schauspielerin, dass er bzw. sie von Zuschauer/-innen beobachtet wird. Im Zurückhalten eines Wortes spürt der oder die Schauspieler/-in den Druck der Blickenden auf sich und die Erwartung, dass er/sie jetzt sprechen müsste.

> [Es] geht nur durch das Bewusstsein, dass man beobachtet wird. [...] Du brauchst dieses Außen, die Referenz, die sagt, jetzt müsste was kommen, was ein normaler Diskurs ist, was ein normaler Rhythmus ist, was eine normale Verbindung ist. Und du spielst damit. (Chétouane in: Interview 1, 14)

Der Schauspieler bzw. die Schauspielerin spielt mit der Erwartung der „normierten“ Zuschauer/-innen und verändert dadurch den Rhythmus seines bzw. ihres Sprechens. Der Bruch mit einer sprecherischen und gestalterischen Konvention, der hier zutage tritt durch eine auffällige Länge der Pausen, mit der eine Verlangsamung und Dehnung der Sprechgeschwindigkeit einhergeht, hinterlässt wiederum eine starke Wirkung bei den Zuhörer/-innen.

So wird einem Studierenden während des Reflexionsgesprächs eines anderen Probenbeispiels Folgendes von den Kolleg/-innen als Zuhörende beschrieben:

> Er öffnet einen Raum, wo wie die Worte schweben, er setzt sie und sie schweben und dann ergibt sich ein Bild für mich und auch für ihn – man merkt das – und es entsteht etwas so. Und wenn es kippt irgendwohin, wenn er diesen Raum verlässt, sag ich mal, durch zu fest Greifen oder weiß nicht was, dann bricht das grad zusammen, dann verliert’s an dieser Freiheit. (S12 in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-09, 14)

Ich habe auch das Gefühl, sobald du das vorherige Wort verstanden hast, wird es schwierig für das Nächste, […] sobald du das Bild von dem vorherigen Wort zusammengebaut hast, ist das nächste einfach nur 'ne Folge von dem, 'ne Sinnfolge, das fand ich spannend, dieses Darübernachdenken, aber nicht Zuendedenken, eben nicht Greifen. (S2 in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-09, 14)

> Durch die Zäsuren wird es klarer. Im Gegensatz zu dem, was man so grundsätzlich lernt, dass man ein Ziel hat und auf ein Ziel hinspricht und eben nicht alles so zerstückelt, sondern man fängt an, weiß schon, wohin man will, und dahin spricht man auch und dann ist Punkt, so, sondern genau das Gegenteil, dass man immer wieder diese Dinge setzt und dass es dadurch viel klarer wird jetzt in dieser Form des Sonetts. (S11 in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-09, 14)

> Als Zuhörer hat man irgendwie vielmehr die Möglichkeit, selbst zu malen zwischen den Zeilen, und sobald du dann mit der Stimme anfängst, selbst zu malen, malst du mir ein Bild und ich male mir selbst keins mehr. (S4 in: Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-09, 14)

Die Studierenden spielen mit ihren Aussagen zum einen auf eine „vielstimmige Offenheit von Sprache" an, „die einen Text nicht festzurrt", zum anderen auf die Erfahrung, die ein/e Zuschauer/-in machen kann, wenn ein/e Schauspieler/-in oder ein/e Sprecher/-in nicht vorgibt, einen Text „verstanden zu haben". Denn „das Ausstellen von ‚Plausibilität' […] durch einen souverän wirkenden Schauspieler, der den Text beherrscht (statt unter ihm, hinter ihm zu stehen und ihn nur ‚anzubieten'), kann sogar unsere Erfahrung eines Textes schmälern" (Goebbels 2012, 137 f.)

Doch zurück zum Beispiel des Zählens: Die Studierende beschreibt im sich an die Übung anschließenden Gespräch, dass es für sie zunächst merkwürdig war, zu zählen und dabei die Erwartungshaltung Ihrer Kolleg/-innen zu spüren, die doch genau wissen, welche Zahl als nächste folgt.

> „Alle schauen mich mit großen Augen an und wissen doch genau, was ich als nächstes sage." Aber dann, so die Studentin, hätte sie genau damit gespielt und ist nach hinten gegangen, hat sich hingesetzt und es ist erst einmal nichts passiert. Niemand wusste, *wann* sie die nächste Zahl sagen wird. (Kiesler, Probenprotokoll 2013-10-17, 39)

Das Spiel mit der Zeit führt dazu, dass die Art und Weise eines körperlichen Verhaltens auf der Bühne sowie die Art und Weise des Sprechens als auffällig hervortreten. Chétouane beschreibt folgenden Eindruck, den der Vorgang der Studierenden hinterlassen hat:

> Das Sitzen war sehr beeindruckend. Das ist so eine Mischung von Theatralität und Nichts. Und trotzdem es ist nicht ein normales Sitzen. Es ist nicht privat. Und es ist überhaupt nicht eine Rolle oder so. Es ist reines Sitzen. Es ist eine reine Verräumlichung des Körpers. Du bist total bewusst auf deinem Stuhl […]. Es gibt nichts anderes, als was man sieht. Und es verweist auf nichts anderes als diesen Vorgang, der vor uns ist. Das steht nicht für „eine traurige Frau sitzt am Tisch und säuft". Das ist nur das, was man sieht. Wenn man so weit geht, dass es jegliche metaphorische Ebene unmöglich macht, dass man nur sehen muss, was da ist, finde ich das großartig. Ja, ich sehe diesen Körper plötzlich, der da vor mir ist und der einfach so blockiert jegliche Plotmöglichkeit oder Fantasie. (Chétouane in: LCH_Aufnahme 10_2013-10-17, 01:38:19)

Die Körperlichkeit der Studierenden wird hier demnach nicht in ihrer Zeichenhaftigkeit wahrgenommen, sondern in ihrer Materialität. Das Gleiche lässt sich für den Gebrauch der Sprache sagen. Die Materialität des Sprechens tritt in diesem sowie anderen Beispielen dieses Probenprozesses durch eine auffällige Länge der Pausen hervor. Das sprecherische Mittel der Pause wird durch die Hörenden als auffällig wahrgenommen. Durch ihren normabweichenden Gebrauch tritt die Pause als Phänomen in Erscheinung, und zwar nicht in ihrer repräsentativen bzw. expressiven Funktion als ein Zeichen oder Ausdruck von etwas, sondern in ihrer Materialität. Auf diese Weise tritt die semantische Ebene des Sprechens in den Hintergrund und die sinnliche Ebene tritt hervor.

Die semantische Ebene durch das Zählen auszuschalten, fällt der Studierenden einfacher als während des Sprechens eines konkreten Textes. Das Ziel ist jedoch dasselbe. Es gilt, ein Wort nicht bereits, bevor es ausgesprochen wird, mit Bedeutung zu füllen, sondern erst im Raum zwischen den Wörtern, in der Pause die Möglichkeit für eine Bedeutungsgenese zu eröffnen. Die Behandlung der Pause als sprechkünstlerisches Phänomen im Spannungsverhältnis zwischen der Linearität bzw. Horizontalität des Sprechens und der Vertikalität des Augenblicks im Moment des Nachhörens ermöglicht es, die Bedeutungsgenese innerhalb des sprecherischen Prozesses auszustellen bzw. zu thematisieren.

> Anders als es in Alltagssituationen der Fall ist, in denen der Vorgang des Verstehens zumeist als unbewusster Reflex abläuft, wird die Bedeutungsgenese hier in ihrer stimmlichen Prozessualität ausgestellt, in ihrem Ge- und Misslingen thematisiert und steht als solche im Zentrum theatraler Erfahrung. (Beyerlein 2015, 28)

Das Spiel mit den Zwischenräumen zwischen den Wörtern, das die Pause während des Sprechens durch ein Verschieben und Anhalten des „normalen" Sprechrhythmus eröffnet, findet Chétouane auf textlicher Ebene in der Lyrik oder auch bei Autoren wie Friedrich Hölderlin oder Heiner Müller wieder, mit deren Texten er sich vielfach beschäftigt hat. Auch Heiner Müller kritisierte, dass „Texte immer weniger als etwas Materielles, als etwas Körperliches genommen und behandelt werden" (Müller 1996, 41).

> Wenn ich einen Text, einen poetischen Text, lese, dann will ich den zunächst mal nicht verstehen. Ich will ihn irgendwie aufnehmen, aber mehr als eine sinnliche Tätigkeit denn als eine begriffliche. Und es gibt so eine Tradition von Rationalismus, die verhindert zum Beispiel die sinnliche Wahrnehmung von Texten. Erst wenn man einen Text sinnlich wahrnehmen kann, kann man ihn später auch verstehen. Das Verstehen ist aber ein Prozeß und kann nicht eine erste Annäherung sein. (ebd. 43)

Vor allem in der Fähigkeit, einen Text nicht nur horizontal, sondern auch vertikal und in diesem Sinne musikalisch oder „lyrisch" zu betrachten und zu bearbeiten, liegt meines Erachtens ein Weg für eine sinnliche Textbehandlung. Demnach werden die aufeinanderfolgenden Worte eines Textes nicht nur auf horizontaler Ebene in ihrem Sinnzusammenhang gegriffen, sondern das einzelne Wort bzw. einzelne Wortverbindungen oder Gedankenfetzen, nach denen eine Pause folgt, erhalten die Möglichkeit im Fragmentarischen zu verbleiben und sich nicht unbedingt in einen Sinnzusammenhang einzubinden. Durch den normabweichenden Gebrauch der Sprechpause innerhalb eines Gedankens, die zu einem ausgestellten materiellen sprechkünstlerischen Phänomen avanciert, eröffnen sich vielfältige mögliche Assoziations- und Erlebnisräume. Die Pause als sprechkünstlerisches Phänomen bietet sowohl dem Sprechenden als auch dem Zuhörenden Raum für das Fragmentarische, Nicht-zu-Ende-Gedachte, Unvollständige, in Möglichkeiten Verbleibende. Sie ermöglicht das Offenhalten von Mehrdeutigkeiten des gesprochenen Wortes.

Diese Form des „lyrischen Sprechens“ folgt keinem Narrationsprinzip. Es verläuft nicht chronologisch, gedanklich nachvollziehbar wie das Erzählen einer Geschichte, sondern vielmehr im Verhältnis zu bestimmten Resonanzen und Dissonanzen. Der Begriff „lyrisches Sprechen“ betont dabei nicht lediglich, dass es sich um das Sprechen von Gedichten auf einer Theaterbühne handelt, sondern, dass die Behandlung der Sprache eine horizontale *und* vertikale Texterarbeitung einschließt. Diese Form des Sprechens, die eine Benutzung der Sprechpause als sprechkünstlerisches Phänomen und damit im Zusammenhang die Technik des Nachhörens einschließt, eröffnet den Freiraum für einen anderen Ablauf, für andere Möglichkeiten. Ein Text wird auf diese Weise nicht nach seinem Sinnverständnis gesprochen, sondern musikalisch und materiell-sinnlich behandelt. Auf dieser Ebene wird er für die Zuschauer/-innen sinnlich wahrnehmbar.

3 Stimmklang als sprechkünstlerisches Phänomen

Im sprechwissenschaftlichen Verständnis ist der Stimmklang ein Merkmal des Sprechausdrucks bzw. ein Merkmal des Gesprochenen. Die Stimmqualität ist stark individuell geprägt und gilt als Signal bzw. Teilsignal für den Ausdruck modaler und emotionaler Befindlichkeiten (= pathognomischer Ausdruck) und Persönlichkeitseigenschaften wie vermutetes Alter und psychophysischer Zustand (= physiognomischer Ausdruck) (vgl. Internetquelle 6, 2013, 16 sowie Hirschfeld/Neuber 2010, 12). Der physiologisch bedingte Stimmklang mit seiner individuell spezifischen Lautheit und Tonhöhe, einschließlich stimmlicher Variationen ist zugleich Merkmal des Stimmausdrucks. Es wird davon ausgegangen,

> daß die Äußerung des Sprechers neben dem geplanten Sprechausdruck auch einen elementaren Stimmausdruck besitzt, der das angeborene „ältere Kommunikationssystem“ darstellt, sich insbesondere auf die angeborenen stimmlichen Ausdrucksformen für Basisemotionen wie Wut, Ekel, Angst, Lust, Zärtlichkeit u. a. bezieht und im Hörer im Sinne von Sympathie, Indifferenz oder Abneigung bewertet wird (Anders 2001, 27).

Der Stimmausdruck kann beim Sprechen auf der Bühne in der schauspielerischen Gestaltung planvoll im Sinne einer bestimmten Äußerungsabsicht modifiziert und variiert werden (vgl. ebd.). Synonym wird der Begriff „Timbre“ als Klangfarbe oder Stimmfarbe gebraucht.

Theaterwissenschaftliche Publikationen haben sich in den vergangenen Jahren intensiv mit der Stimme im postdramatischen Theater beschäftigt. Lehmann weist darauf hin, dass traditionell „der vokale Klang als Aura um einen Körper, dessen Wahrheit sein Wort ist, nicht weniger als die subjektiv im Doppelsinn be-‚stimmte' Identität des Menschen" versprach (Lehmann 1999, 277). Das Spiel mit neuen medialen Technologien und damit im Zusammenhang die elektronisch entwendete Stimme „macht mit dem Privileg der Identität Schluß" (ebd.).

Wie aufgezeigt, wird die Einheit von körperlicher Darstellung und sprachlicher Äußerung, die geschlossene Identität einer Figur auch im Probenprozess zu Goethes *Faust* aufgelöst. Im Verfahren der Live-Synchronisation kommt dem Stimmklang dabei eine besondere performative Dimension zu. Der individuelle Stimmklang der Synchronsprecherin bzw. des Synchronsprechers wird beeinflusst, indem über einen Pitch-Shifter, also ein elektronisches Effektgerät, die Tonhöhe technisch verändert wird. Im beschriebenen Beispiel wird die stimmliche Grundfrequenz herabgesetzt. Die daraus resultierenden performativen Dimensionen wie die Loslösung der Äußerung vom Subjekt des Sprechenden, die Cross-Gender-Synchronisation, die eine Zuordnung zu einem Geschlecht nicht mehr möglich macht bzw. der Widerspruch zwischen der leiblichen Präsenz der Synchronsprecherin, der medialen Präsenz des Schauspielers auf der Videoebene und der stimmlichen Präsenz der „Teufelsstimme" wurden bereits beschrieben. Die technische Bearbeitung des Stimmklangs geht aber nicht nur mit der Veränderung der Tonhöhe einher, sondern auch mit einer Verzerrung und Vervielfältigung der Stimme. Der Stimmklang kann als rau, metallisch, brüchig, dunkel und mehrstimmig beschrieben werden. Im Hörprozess überlagern sich die natürlich erklingende Stimme des Synchronsprechers bzw. der Synchronsprecherin, die trotz technischer Bearbeitung leise durchklingt, sowie die künstlich bearbeitete, technisch verzerrte Stimme, was den Höreindruck von drei bis vier Stimmen auslöst. Der daraus resultierende Stimmklang soll von den Zuschauer/-innen durchaus als fremd wahrgenommen werden, tritt erneut gegenüber dem Inhalt des Gesprochenen in den Vordergrund der Wahrnehmung und kann bei den Zuschauer/-innen Irritationen über die Zugehörigkeit dieser Stimme bewirken.

Wenngleich die Hauptirritation über den Stimmklang bzw. über die stimmliche Erscheinung zustande kommt, wirken dennoch immer mehrere sprechkünstlerische Phänomene zusammen. In diesem Beispiel werden ebenfalls die Akzentuierung, die Sprechgeschwindigkeit sowie die Artikulationspräzision auffällig. Insbesondere innerhalb der Szene

„Margarete und Marthe I“ wird mit gedehntem Sprechtempo gesprochen, Wortakzente werden über die sprecherische Dehnung von Silben realisiert, innerhalb einer sprecherischen Gliederungseinheit werden sehr viele Akzentuierungen gesetzt und es wird mit einer stark erhöhten Artikulationspräzision gesprochen. Diese wird auf der Videoebene gleichzeitig durch die stark vergrößerten Artikulationsbewegungen der synchronisierten Schauspielerin sichtbar. Auf dieser Ebene korrespondieren die akustische und visuelle Großaufnahme.

Der Stimmklang tritt ebenfalls durch die Benutzung unterschiedlicher Tonhöhen von vier verschiedenen Stimmen innerhalb des polyphonen Sprechens des Faust-Monologs als sprechkünstlerisches Phänomen zutage. Die vier Sprecherinnen und Sprecher intonieren chorisch mit jeweils unterschiedlichen Tonhöhen, die teilweise Dissonanzen bilden und damit eine Klangfläche erzeugen. Innerhalb der unisono gesprochenen Teile gleichen sie sich in ihrer Tonhöhe eher an und sprechen „auf einem Ton“. Die Dehnung von Silben auf unterschiedlichen Tonhöhen, die dem Singen nahekommt, lässt das Phänomen ebenfalls wahrnehmbar werden. Die Mehrstimmigkeit bzw. Vielstimmigkeit, die aus der chorischen Benutzung unterschiedlicher Tonhöhen erwächst, bringt die Vielstimmigkeit von Fausts Gedankenwelt nicht auf horizontaler, sondern auf vertikaler Ebene als mehrstimmiges Klangerlebnis hervor.

Auch die chorische Form innerhalb der Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* in der Regie von Volker Lösch lässt den Stimmklang als sprechkünstlerisches Phänomen in Erscheinung treten. Werden Texte chorisch, d. h. vielstimmig gesprochen, werden sie in veränderter Weise hörbar. Ihre spezifische Instrumentierung, auch der Wechsel von solistischen und chorischen Parts, lässt den Klang einer Äußerung, ihre spezifische Klangfarbe als auffälliges Phänomen hervortreten.

> Das ist ein wichtiger Aspekt beim Chorsprechen – ich höre banalste Texte, die ich kenne, die mich vielleicht gar nicht so interessieren würden, einfach in einem anderen Kontext. Dadurch, dass mehrere es gleichzeitig sprechen. Das ist ein klassischer Verfremdungseffekt, der Inhalte nochmal ganz anders hörbar macht, als wenn ich sie so von einem Einzelsprecher über die Bühne bringen lassen würde. Ganz wichtiger Punkt. Weil Leute dann manchmal sagen: „Aber das sind doch Leitartikel. Das kenne ich doch schon alles.“ Dann sage ich: „Ja gut. Natürlich kennt man schon alles irgendwie.“ Aber es wird anders wahrnehmbar. Man kann es in andere Zusammenhänge setzen. Außerdem ist es ein Totschlagargument, weil ich kenne natürlich auch das, was Faust sagt, kenne ich irgendwo. Und das,

> was dieser Biedermann sagt, kennt man irgendwoher, dass Leute verdrängen und so. Aber in welchem Zusammenhang zeigt man es? Und was baut man, um dann wiederum Diskussionsräume, Debattenräume zu öffnen, die dann hoffentlich auf sind, am Ende der Aufführung. (Lösch in: Interview 3, 19 f.)

In den Aussagen des Interviews wird noch einmal deutlich, welche Funktion Musikalisierungsprozesse und die daraus erwachsenden sprechkünstlerischen Phänomene besitzen können. Es geht den Regisseur/-innen und Schauspieler/-innen um die Öffnung neuer Wahrnehmungs-, Erfahrungs-, Denk- und Diskussionsräume.

4 Fazit: die performative Funktion sprechkünstlerischer Phänomene

Durch den Einsatz der sprechkünstlerischen Gestaltungsmittel als sprechkünstlerische Phänomene wird eine ästhetische Erfahrung im Theater bzw. Sprechen als Erlebnis überhaupt erst möglich. Hier eröffnet sich in der Form ein Inhalt. Die Form verändert die Wahrnehmung der Zuschauerinnen und Zuschauer. Um sich auf die Suche nach dem „Inhalt der Formen" zu begeben, wie Heiner Goebbels es formuliert, nach dem, „was die Formen mit uns machen" (Goebbels 2012, 8), muss ein/e Schauspieler/-in ein hohes Bewusstsein für die Formen besitzen. Zu ihnen gehören im Bereich des Sprechens die materiellen Bestandteile der Sprache und des Sprechens, also sämtliche segmentalen und prosodischen Mittel. Die Ausstellung einzelner dieser materiellen Bestandteile, wie die Pause oder das Sprechtempo, thematisiert zum einen den Wahrnehmungsprozess und macht Inhalte gleichzeitig erlebbar. Für den Schauspieler bzw. die Schauspielerin bedeutet das, sich dieser Prozesse bewusst zu sein sowie die materiellen Bestandteile des Sprechens nicht nur repräsentativ, im Dienst des Ausdrucks einer bestimmten Haltung, sondern auch phänomenal zu gebrauchen.

Die Beschreibung eines normabweichenden Gebrauchs einzelner sprechkünstlerischer Mittel, sodass sie den Status von sprechkünstlerischen Phänomenen erreichen, soll ein handwerkliches Bewusstsein für einen phänomenalen Gebrauch von Sprache eröffnen. In einem phänomenalen Gebrauch von Sprache steht das Sprechen nicht im Dienst der Repräsentation eines dramatischen Konflikts, der auf der Bühne von den Protagonist/-innen ausgetragen wird, sondern es ermöglicht die Erfahrung der Zuschauer/-innen, indem sich durch eine sinnliche Wahrnehmung des Gehörten etwas ereignen kann. Sprechkünstlerische Phäno-

mene machen den Akt der Verkörperung und Wirklichkeitskonstitution zu einem Ereignis. Ihre Benutzung reicht über die expressive Funktion der sprechkünstlerischen Gestaltungsmittel, die eine Wirklichkeit repräsentieren bzw. abbilden, hinaus. Sie ordnen sich nicht der Mitteilungs- bzw. Informationsebene eines Textes unter, sondern bringen eigenständig eine Realität hervor. Sie werden dadurch, wie im eingangs des Kapitels erwähnten Zitat von Heiner Müller formuliert, „wie bei einem Popkonzert vom Körper aufgenommen“ (Müller 1990, 38 f.).

Vereinfacht gesagt, lassen sich sprechkünstlerische Phänomene als sprechkünstlerische Gestaltungsmittel bezeichnen, die sich selbständig machen. Wie Goebbels schreibt, konfrontiert ein sich selbständig machendes einzelnes Element das Sehen mit dem Hören und der Zuschauer bzw. die Zuschauerin versucht es zu synchronisieren (vgl. Goebbels 2012, 145).

> Der ästhetische Gewinn der Verselbständigung einzelner Mittel und der Trennung der Elemente liegt im irritierten und so manches Mal komplexen Genuss eines dezentralen Gewebes, das uns als Zuschauer immer wieder mit anderen Prioritäten konfrontiert oder selbstgewählte Prioritäten, Entscheidungen, Verknüpfungen fordert und möglich macht. In der Musik nennt man die Selbständigkeit der Stimmführung Polyphonie […]. Auch in der Fuge bleibt es dem Hörer überlassen, welcher Stimme er nachhört, falls der Interpret diese Entscheidung nicht vorher getroffen und damit privatisiert hat. (Goebbels 2012, 148)

Die Wahrnehmung der Zuschauer/-innen ereignet sich hierbei im Konflikt bzw. in der Polyphonie selbständiger und getrennter Theaterelemente. Den Weg, der zum Verstehen führt, müssen die Zuschauerinnen und Zuschauer selbst rekonstruieren (vgl. Finter 2014c, 48). Die Musikalisierung des Sprechens bzw. der Gebrauch der sprecherisch-stimmlichen Gestaltungsmittel als sprechkünstlerische Phänomene stellt eine Technik zur Verfügung, die im besten Fall ein individuelles Verstehen durch den oder die Zuschauer/-in als ästhetische Erfahrung ermöglicht. Mit ihr erweist sich der künstlerische Wert des Einsatzes eines solchen Phänomens, wenn es gelingt, die Zuschauenden durch die „Unvorhersehbarkeit des zu Erwartenden“ (Goebbels 2012, 130) zu bewegen, zu verändern oder zu irritieren. Je größer der Bruch mit sprechgestalterischen Konventionen wie in den hier aufgeführten Beispielen ist, je stärker ein oder mehrere sprecherisch-stimmliche Gestaltungsmittel als sprechkünstlerische Phänomene in Erscheinung treten, umso stärker

werden die Zuschauer/-innen in ihrer sinnlichen Wahrnehmung herausgefordert. In der „Abweichung vom Normalen", im „Überschuss, der normale Erwartungen und Forderungen überschreitet" (Waldenfels 2015, 42), liegt der Schlüssel zur ästhetischen Erfahrung. Sie ist, wie Waldenfels betont, zunächst eine „Fremderfahrung", „die dem Erkennen, Beurteilen, Verstehen, Benutzen und auch der Anerkennung des Fremden vorausgeht" (ebd. 39).

> Die Radikalität der Fremderfahrung besteht darin, dass Fremdes uns *angeht* und *anspricht,* bevor wir unsererseits auf das Fremde *zugehen* und *über* das Fremde sprechen. Tonangebend sind affektiv getönte Widerfahrnisse wie das Erstaunen und Erschrecken, Störungen, die den gewohnten Gang der Dinge unterbrechen, und Anomalien, die von der Normalität abweichen. […] Fremdes affiziert uns, bevor wir zustimmend oder ablehnend darauf eingehen. Fremdes gleicht einem Einfall, der uns kommt, oder einer Krankheit, die uns befällt; es entstammt nicht eigenen Entwürfen und Entschlüssen. (Waldenfels 2015, 39)

Die Fähigkeit, die gleichermaßen von Schauspieler/-innen wie von Zuschauer/-innen (in deren Position wir uns auch als Lehrende in der Schauspielausbildung immer wieder befinden), verlangt wird, um diese Erfahrungen möglich zu machen, liegt nicht nur in der Einfühlung und Identifikation, sondern in der Bereitschaft, „Interesse für das Unbekannte aufzubringen, es anzuerkennen und sich mit dem auseinanderzusetzen, was uns möglicherweise fremd bleibt" (Goebbels 2012, 141).

Aufgrund der vorangegangenen Überlegungen lässt sich für die prosodischen bzw. sprechkünstlerischen Gestaltungsmittel eine performative Funktion ableiten und der expressiven Funktion gegenüberstellen. In ihrer performativen Funktion treten prosodische Mittel und Merkmalskomplexe, vor allem im Rahmen von Aufführungen, als „sprechkünstlerische Phänomene" in Erscheinung. Eine performative Verwendung prosodischer Mittel und Merkmalskomplexe geht meist einher mit einem Bruch ihres konventionellen Einsatzes, so z. B. mit einer extremen Lautheit, mit einer gleichförmigen Akzentuierung oder einer extrem langsamen bzw. schnellen Sprechgeschwindigkeit. In ihrer performativen Funktion drücken sie weniger eine Wirklichkeit aus, als dass sie diese konstituieren. Prosodische Mittel sind in ihrer performativen Funktion demnach wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell. Sie verweisen als „sprechkünstlerische Phänomene" auf sich selbst.

FÄHIGKEITEN FÜR EINE PERFORMATIVE SPIELPRAXIS

1 Zwischen Virtuosität und Persönlichkeit

> Für das Theater der Zukunft haben wir keine fertigen Rezepte – wir kennen weder die Zutaten noch die Zubereitungsverfahren von morgen. Wichtig ist daher, die Arbeitsprozesse, Herangehensweisen und die Frage, was eigentlich „Handwerk" sei, immer wieder neu zu reflektieren. Theaterstudenten von heute müssen motiviert und ermächtigt werden, kontinuierlich neue Antworten auf die sich verändernden Fragen zu finden und sich nicht mit Gewohnheiten, Konventionen und einem „so ist das aber üblich / so macht man das richtig" abspeisen zu lassen. (Roesner 2015b, 29 f.)

Die Schauspielerinnen und Schauspieler bewegen sich innerhalb der drei beobachteten und untersuchten Probenprozesse und Inszenierungen dieser Studie und man kann sagen, generell auf der Bühne des zeitgenössischen Theaters, in einer Spannbreite zwischen *Authentizität und Künstlichkeit,* zwischen *Virtuosität und Persönlichkeit*. In der Produktion von Laurent Chétouane begegnet uns ein Sprechen, das keine eindeutige Lesart und Interpretation eines Textes anbietet, sondern Raum für individuelle Deutungen, Assoziationen und Erfahrungen lässt. Texte werden hier nicht auf der Basis einer Situations- und Figurenanalyse erarbeitet, sondern aus einem Zustand des Nicht-Wissens. Im Zentrum steht das Sichtbarwerden der Persönlichkeit des einzelnen Schauspielers bzw. der einzelnen Schauspielerin in der Auseinandersetzung mit einem fremden Text in einem gemeinsamen Raum mit anderen, ausgesetzt dem Blick von Zuschauenden. Dies geht, wie aufgezeigt, einher mit der Krise der Repräsentation. Jede/r Performer/-in tritt als der bzw. die auf, der oder die er bzw. sie ist. Es gilt nichts darzustellen, sondern eine Erfahrung mit anderen, so auch mit einem fremden Text zu machen sowie den Raum für eine Erfahrung zu öffnen. Vorgänge auf der Bühne, darunter auch Sprechakte, werden nicht unter der Prämisse des „als ob" im Verweis auf etwas Vorheriges dargestellt und vollzogen, sondern sie erschaffen eine Wirklichkeit, die es vorher nicht gegeben hat und lösen Wirkungen aus, welche sowohl die Performer/-innen als auch die Zuschauer/-innen in unterschiedlicher Hinsicht zu verwandeln vermögen (vgl. Fischer-Lichte 2012, 71).

Im Gegensatz hierzu steht die sprechgestalterische Virtuosität, die im Rahmen der musikalischen, chorischen und intervokalen Herangehensweisen zu beobachten war. Insbesondere im Rahmen der chorischen und musikalischen Textarbeit werden Gestaltungsparameter, Sprecheinsätze oder Körperimpulse präzise festgelegt. Dennoch entfaltet sich auch innerhalb der daraus hervorgehenden Erscheinungsformen des Spielens und Sprechens ein transformatorisches Potential als ein Merkmal performativer Prozesse (vgl. ebd. 113 ff.), das die Teilnehmenden einer Aufführung in den Schwellenzustand einer intensiv erfahrenden Liminalität versetzen kann (vgl. ebd. 118 sowie S. 51 ff. im vorliegenden Buch). Damit sich dieses transformatorische Potential als „ästhetische Erfahrung" entfalten kann, müssen jedoch spezifische Bedingungen gegeben sein, an denen die Regisseur/-innen und Schauspieler/-innen während der Probenprozesse gearbeitet haben. Sie werden im Folgenden als Fähigkeiten abgeleitet, auf deren Basis sich performative Praktiken des Spielens und Sprechens trainieren und ausbilden lassen.

2 Bewusstsein für ein relationales Raumkonzept und performatives Situationsverständnis

Wie im Kapitel „Konzeptionelle und inszenatorische Aspekte dreier Probenprozesse" dargelegt, arbeiten die in dieser Studie untersuchten Probenprozesse mit verschiedenen und wechselnden Situations- und Raumkonzepten. Dementsprechend sollte sich auch die Schauspielausbildung mit unterschiedlichen Situations- und Raumkonzepten beschäftigen. Die Studierenden müssen dazu befähigt werden, innerhalb *performativer* Situationsanordnungen agieren zu können, die sich von repräsentativen Situations- und Raumkonzepten einer realistischen Spielpraxis unterscheiden.

Performative Situationsanordnungen betonen die Ko-Präsenz zwischen Akteur/-innen und Zuschauer/-innen. Der Raum dieser Situation steht nicht repräsentativ als Symbol für eine andere Welt, sondern verbleibt zunächst im Kontinuum des Realen. Aus dieser aktuellen Kommunikationssituation kann schließlich eine Situation des gemeinsamen Erlebens entstehen, die einen „relationalen" oder „postdramatischen" Raum erst konstituiert. Sie generiert zu einer performativen Situation, indem sie soziale und assoziative Wirklichkeiten, Erfahrungsräume oder auch poetische Situationen entstehen lässt. Charakterisiert ist eine performative Situation durch Offenheit und Emergenz, d. h. Unvorhersehbarkeit. Von den Schauspieler/-innen bzw. Performer/-innen erfordert

die Konstitution einer solchen Situation die Bereitschaft, sich einem unvorhersehbaren Erlebnis auszusetzen und sich dem Text und den Zuschauer/-innen innerhalb einer betont aktuellen Kommunikationssituation zur Verfügung zu stellen.

Demnach gilt es, den Studierenden innerhalb einer zeitgenössischen Schauspielausbildung ein relationales Raumverständnis nahezubringen, nach dem Räume nicht als etwas natürlich Gegebenes begriffen werden, sondern durch Akteur/-innen und ihre Handlungen hergestellt werden. So kann es einen Perspektivwechsel geben, indem zu Beginn der Textarbeit nicht eine konkret definierte dramatische oder erdachte Situation festgelegt wird, aus der heraus gehandelt und gesprochen wird, sondern ein Raum bzw. eine spezifische Situation erst durch die soziale Praxis des Sprechens entsteht. Für die Schauspielausbildung erscheint mir wichtig, dass die Studierenden ein differenziertes Verständnis von Möglichkeiten der Raumkonstitution erlangen. Diese Räume „können sowohl offen als auch geschlossen, sowohl statisch als auch dynamisch sein“ (Günzel 2010, 203). Es gilt, ihnen ein Bewusstsein für verschiedene Raumkonzepte im Theater zu vermitteln und sie die Unterschiede zwischen einem absoluten Raum, der mit der Vorstellung vom Raum „als Behälter, in dem Dinge und Menschen aufgenommen werden können und ihren festen Platz haben“, verbunden ist, und einem relationalen Raum, in dem Raum und körperliche Objekte untrennbar aufeinander bezogen sind, erfahren zu lassen (ebd. 193). Es soll ihnen bewusst werden, ob sie mit einem Container-Modell als Raum arbeiten, in dem sie auf Basis einer dramatischen Situation handeln und sprechen oder aber ob sie eine Situation durch eine relationale Raumvorstellung, in der Bewegungen, Körper, Handlungen und Zeit aufeinander bezogen sind, erst konstituieren.

Fragen, die zu Beginn der Textarbeit im Rahmen einer Situationsanalyse häufig gestellt werden, beispielsweise wo und wann sich ein Geschehen abspielt, können im Rahmen einer performativen Situationsanordnung sowie eines relationalen Raumverständnisses nur mit einem „Hier und Jetzt“ sowie mit den Begriffen des „Nullortes“ bzw. „Nullpunktes“, die Chétouane gebraucht, beantwortet werden. Von hier aus entsteht der Raum und entfaltet sich als ein relationaler. Methodische Schlüsselaspekte, um eine performative Situation sowie einen relationalen Raum zu kreieren, sind, wie in der Analyse des Probenprozesses von Laurent Chétouane zu sehen ist, Offenheit, Nicht-Wissen, der leere Bühnenraum sowie eine „Ästhetik der Abwesenheit“[1]. Zudem gilt es das Bewusstsein zu schärfen, dass sich mittels performativer Texterarbeitungsansätze assoziative Räume als die Innenräume einer Figur, als gedankliche oder emotionale Welten erzeugen lassen.

3 Offenheit und Erlebnisbereitschaft als Gelingensbedingungen für die Entfaltung eines transformatorischen Potentials

Die Kategorie der Offenheit und Transparenz, die Bestandteil jeder Schauspielausbildung ist, erweist sich im Rahmen performativer Spielpraktiken in noch höherem Maß als Voraussetzung, damit die Entfaltung eines transformatorischen Potentials gelingen kann. Die Analyse des Probenprozesses von Chétouane zeigt dies auf (vgl. S. 200 ff.). Die Körperarbeit zu Beginn jeder Probe, die Übungen zur Öffnung der Wahrnehmung der Studierenden zielen auf eine „Verräumlichung" ihrer Körper. Die Verbindung der Schauspielerkörper untereinander sowie zum Raum und den Zuschauenden, beispielsweise durch Bewegungen, Berührungen, durch imaginäre Linien oder direkte Blicke, stellt die Basis für die Öffnung eines gemeinsamen Erlebnis- und Erfahrungsraums dar. Die Verräumlichung der Körper erzeugt eine bestimmte Raumspannung, die durch eine „Präsenz der Gelassenheit" und durch die Öffnung der vierten Wand zu den Zuschauer/-innen gekennzeichnet ist. So entsteht eine offene Situation, in der sich die Akteur/-innen und Zuschauer/-innen darüber bewusst sind, dass sie sich in einem gemeinsamen Raum befinden. Werden innerhalb dieser offenen Situation Texte gesprochen, findet dies nicht nach einem vorher erarbeiteten Gestaltungsprinzip statt, sondern erfolgt ungeplant. Es gibt keine Sicherheiten auf der Bühne, sondern nur die Bereitschaft des Schauspielers bzw. der Schauspielerin, durch das Sprechen des Textes eine Erfahrung zu machen sowie den Raum für mögliche Erfahrungen zu öffnen, die unvorhersehbar sind. Das Mitteilungsbedürfnis erwächst aus einem Reflexionsbedürfnis des Schauspielers bzw. der Schauspielerin und der offenen Bereitschaft, sich einem Erlebnis vor Zuschauer/-innen auszusetzen. Auch die Ansprechhaltung charakterisiert sich durch Offenheit und ist nie eindeutig und festgelegt, ebenso wenig wie die Reihenfolge der Texte oder die dramaturgische Struktur des szenischen Materials. Der beschriebene Ansatz des „Wort-für-Wort-Sprechens", der das Nachhören statt Vordenken sowie das Sprechen aus einem Zustand des „Nicht-Wissens" heraus impliziert, ermöglicht auch das Offenhalten von Deutungen und Bedeutungen sowie die Erzeugung von Pluralität (vgl. S. 326 ff.). All dies kann dazu führen, dass zum einen die Akteur/-innen auf der Bühne Momenten des wirklichen Erlebens ausgesetzt sind, jenseits von Behauptung, Repräsentation, Darstellung und Illusion, zum anderen, dass die Zuschauer/-innen zu einer größeren Aktivität provoziert werden und sich auf beiden Seiten die transformatorische Kraft, die performativen Prozessen zu eigen ist, in Form einer ästhetischen Erfahrung entfaltet.

Welche Schlüsse sind daraus für die Ausbildung zu ziehen? Der Arbeitsansatz, der hier beschrieben wird, stellt sicherlich die extreme Form eines performativen Prozesses dar. Es kann nicht darum gehen, Texte nur noch ungestaltet, in offenen Situationen, ohne konkrete/n Ansprechpartner/-in und ungeplant hinsichtlich der Art und Weise des Sprechens in den Raum zu stellen. Auch finden performative Prozesse immer in einem Wechselspiel von Planung und Emergenz statt (vgl. Fischer-Lichte 2012, 77). Aber die herausgearbeiteten Aspekte, darunter auch die Kategorie des Offenen, sollen aufzeigen, wie sich das Performative eines Texterarbeitungsprozesses überhaupt definiert und welche Fähigkeiten eine performative Spielweise, insbesondere hinsichtlich des Umgangs mit Texten seitens der Schauspielerinnen und Schauspieler erfordert. Dass jede Aufführung, auch jene, die sich eines klassischen Dramas bedient und mit der dramatischen Situation und vierten Wand zu den Zuschauer/-innen sowie realistischen Spielweisen arbeitet, als performativ zu bezeichnen ist, da es sich um ein Live-Erlebnis in der Ko-Präsenz von Akteur/-innen und Zuschauer/-innen handelt, sei hier nicht außer Acht gelassen. Das performative Moment dieses Ereignisses tritt jedoch nicht unbedingt hervor. Um die Betonung des performativen Moments und seiner Hervorbringung durch bestimmte Praktiken des Spielens und Sprechens geht es allerdings Produktionen wie den hier beschriebenen. Sie bringen nicht nur performative Praktiken des Spielens und Sprechens hervor, sondern machen diese auch innerhalb des Aufführungsprozesses wahrnehmbar.

So ist es keine neue Erkenntnis, dass eine offene Wahrnehmung, ein offener, durchlässiger, präsenter Körper sowie eine offene, tragfähige Stimme die Voraussetzung dafür bilden, dass die Zuschauer/-innen eine ästhetische Erfahrung machen können, die sie affektiv, körperlich, rational verändert. Diese Voraussetzungen müssen innerhalb jeder Spiel- und Sprechweise erfüllt sein. Allerdings verweisen sie auf eben jenen performativen Moment, der eine Wirklichkeit konstituiert und sich dadurch überhaupt erst als performativ charakterisiert. Das Gleiche gilt für den Aspekt des Hörens. Dem Partner oder der Partnerin auf der Bühne wirklich zuzuhören, ist eine essentielle Voraussetzung für ein Erleben und Reagieren der Bühnenpartner/-innen im Moment. Man kann fast sagen, in der Offenheit des Hörens und Zuhörens liegt ein Schlüsselelement für das Erleben im Moment. Chétouane holt es mit der Technik des Nachhörens auf eine Bewusstseinsebene und thematisiert diese Bedingung innerhalb der Spiel- und Sprechweise durch das Ausstellen dieses Moments.

Verallgemeinernd lässt sich sagen: Die Kategorie der Offenheit stellt eine Fähigkeit dar, auf deren Basis sich im Theater performative Pro-

zesse ereignen können. Die Öffnung des Körpers, der Atem- und Resonanzräume als ein sprecherzieherischer Aspekt dieser Kategorie ist eine wichtige Voraussetzung, damit auch die Stimme in den Raum geöffnet werden kann. Die konkrete Arbeit der Schauspielerinnen und Schauspieler mit ihrem Material ist hierfür vonnöten. Aber auch die Öffnung eines gedanklichen, emotionalen oder assoziativen Raums steht damit im Zusammenhang. Es geht darum, Texte so zu sprechen, dass sie diese Räume bei den Schauspieler/-innen selbst, bei den Partner/-innen auf der Bühne und bei den Zuschauer/-innen öffnen. Selbst in einer Spielweise, die eher repräsentiert und darstellt bzw. abbildet als eine Situation neu konstituiert, in der das Sprechen einer vorab erarbeiteten Situation entspringt und Haltungen sowie die Art und Weise des Sprechens festgelegt sind, gilt es, mit jeder Wiederholung das „performative" Moment zu greifen und den Text im Moment des Sprechens neu zu entfalten, zu denken, zu meinen und zu erleben. Erst hier entfaltet sich das transformatorische Potential eines Aufführungsmoments.

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass an der Öffnung eines stimmlichen Raums während der Probenarbeiten von Chétouane nicht gearbeitet wurde. Die stimmlichen Präsenzen der Studierenden werden als gegeben akzeptiert, da es nicht um eine Intensität durch Ausdruck geht, sondern um das Ausstellen der eigenen Persönlichkeit des Schauspielers bzw. der Schauspielerin. Doch wie wird diese hörbar und darüber hinaus: Wie schafft es ein/e Performer/-in, nicht nur für sich, sondern auch für die Zuschauerinnen und Zuschauer den Raum für eine ästhetische Erfahrung zu öffnen? Es kann in der Sprechausbildung von Schauspielstudierenden nicht darum gehen, „den Klang einer Persönlichkeit aus[zu]löschen, die Biografie, den Akzent, die Einzigartigkeit einer eigenen Stimme unhörbar [zu] machen, um einem gegebenen ästhetischen Standard zu entsprechen", wie Goebbels schreibt (Goebbels 2012, 129). Dennoch müssen sprechkünstlerische handwerkliche Fähigkeiten ausgebildet werden, damit eine künstlerische Erfahrung überhaupt möglich wird. Insbesondere die Stimme vermag es, eine Verbindung zum Raum, zu den Bühnenpartnern und zu den Zuschauer/-innen herzustellen. Dies erfordert stimmliche Präsenz, ihre Durchlässigkeit und Tragfähigkeit, die ausgebildet werden muss. Will eine zeitgenössische Schauspielausbildung realistische, epische und performative Praktiken des Spielens und Sprechens integrieren, müssen sowohl Fähigkeiten zum Einsatz von Stimme und Sprechweise als künstlerische *Ausdrucks*mittel sowie eine gestische Äußerungsfähigkeit geschult werden als auch selbstreferentielle und wirklichkeitskonstituierende Techniken. Vor allem sollte es aber darum gehen, junge Künstler/-innen auszubilden,

„die auch dazu in der Lage sind, ihre eigene Ästhetik zu entwickeln“ (Goebbels 2012, 128). Hierfür braucht es wiederum eine Offenheit in der Arbeitshaltung und für Methodenvielfalt, sowohl auf Seiten der Studierenden als auch auf Seiten der Lehrenden.

4 Reflexionsfähigkeit und Autorschaft als Kompetenzen der Schauspielerpersönlichkeit

Nicht nur die drei in dieser Studie untersuchten Probenprozesse, sondern generell die Produktionen des zeitgenössischen Theaters bringen eine „Multiperspektivität des Darstellens“ (Kurzenberger 2011, 81) hervor und bedienen sich unterschiedlicher Spiel- und Sprechweisen. Allein die *Faust*-Produktion von Claudia Bauer ist charakterisiert durch diverse Spielweisenwechsel. So fordert denn auch die Regisseurin, in der Ausbildung ein großes Bewusstsein für verschiedene Darstellungsformen zu finden. Dabei gelte es jedoch, die Balance zwischen Virtuosität und Persönlichkeit zu suchen, denn „Handwerk ohne Persönlichkeit will natürlich auch keiner sehen“ (Claudia Bauer in: Interview 4, 33). Eine Schauspielausbildung muss sich also die Frage stellen, wie sie Künstlerpersönlichkeiten ausbildet, die – auf der Basis ihres Handwerks – eine eigene Haltung zur Welt entwickeln. Die Untersuchung des Arbeitsansatzes von Laurent Chétouane im Rahmen dieser Studie zeigt auf, wie er die Studierenden an den Kern ihrer eigenen Subjektivität führen möchte.

> Diese Form, mit der ich operiere, ist nur da, um sie eigentlich hoch subjektiv zu machen, dass sie im Moment entdecken, was ihre Subjektivität verlangt. […] Da merkst du, wie du wirklich funktionierst, und das ist absolut wichtig. Dass man merkt, Leute die rauskommen, sie haben eine ganz eigene Farbe. Sie haben eine ganz eigene Art auf der Bühne zu sein, oder uns anzuschauen […]. Eine ganz eigene Sicht. Natürlich, das kann man nicht von allen verlangen […]. Wenn sie das aber tragen, vor den Leuten so zu sein, das verlangt starke Persönlichkeiten letztendlich. Man kann es aber werden, eine stärkere Persönlichkeit, darum geht’s. (Chétouane in: Interview 1, 19)

Eine Voraussetzung, damit Schauspielerinnen und Schauspieler in ihrer künstlerischen Persönlichkeit sichtbar werden, bietet eine Schauspielausbildung laut Chétouane, wenn sie es schafft, „die Leute zu öffnen, so dass sie zu sich selbst kommen“ (Kiesler, Probenprotokoll 2013-11-08, 84). Hierfür spielt die *Reflexionsfähigkeit* der Studierenden eine wich-

tige Rolle. Chétouane fordert und schult diese Kompetenz durch die langen, intensiven Gespräche, die vor und nach jeder Übung, nach jedem szenischen Versuch geführt werden und die sowohl zeitlich als auch methodisch einen großen Teil des Probenprozesses einnehmen.

Weiterhin wird die Reflexionsfähigkeit gefördert durch Selbständigkeit. Zu Beginn des Probenprozesses gibt es in jeder Probe einen gemeinsam konnotierten Probenstart, indem Chétouane die Studierenden auffordert, in bestimmte Übungen einzusteigen. Im Lauf der Zeit entwickeln die Studierenden eine gewisse Selbständigkeit und bereiten sich bereits vor dem offiziellen Probenbeginn körperlich auf die Probe vor. Aus dieser individuellen körperlichen Erwärmung entsteht der Übungsraum und man steigt fließend in die Arbeit ein. Ein offizieller Probenstart ist dann nicht mehr auszumachen. Der selbständige bewusste Umgang mit dem eigenen körperlichen sowie stimmlich-sprecherischen Material kann auf diese oder ähnliche Weise bereits frühzeitig durch die Mitgestaltung von Unterrichtsstunden geschult werden.

Zum dritten stärkt eine Schauspielausbildung die Reflexionsfähigkeit von Studierenden, wenn sie Prozesse des Darstellens selbst thematisiert, sowohl theoretisch als auch künstlerisch-praktisch:

> Wichtig ist, dass sie [die Schauspielschulen, Anm. d. Verf.] die Bereitschaft vermitteln, das Medium Theater infrage zu stellen. Im Allgemeinen versuchen die Schulen aber darauf hinzuarbeiten, dass der Schauspieler im Betrieb funktioniert, die Erwartung der Zuschauer erfüllt. Die Schauspielstudenten setzen sich letztendlich mit dem Schauspielerdasein selbst sehr wenig auseinander, zu wenig. (Chétouane 2004, 284)

Insbesondere im Rahmen der Projektarbeit haben die Studierenden der Bachelor- und Masterausbildung Theater der Hochschule der Künste Bern die Möglichkeit, sich nicht nur mit verschiedenen Themen ihrer Wahl, sondern auch mit unterschiedlichen Arbeitsweisen und Ästhetiken auseinanderzusetzen. Und vielfach nutzen sie diesen Raum, um das Theater infrage zu stellen oder dessen Mittel auf ihre Wirksamkeiten zu untersuchen. Insbesondere auf Masterebene sind die schriftlichen Studierendenreflexionen Teil einer Arbeitsweise, die der Studiengang von den Studierenden nach dem Besuch eines Kurses, eines Workshops oder nach der Durchführung eines Projekts fordert. Es gilt, ihre Erfahrungen und Erkenntnisse zu beschreiben und auf diese Weise Prozesse und Vorgänge ins Bewusstsein zu heben. Sie werden angehalten, über ihre eigene Arbeit nachzudenken.

Meines Erachtens wäre es wünschenswert, die Reflexionsfähigkeit der Studierenden als wichtige zu erlernende Kompetenz zu betrachten, die es bereits ab Beginn des Schauspielstudiums auszubilden gilt. Der Fokus sollte dabei nicht nur darauf liegen, welche handwerklichen Fähigkeiten sie beispielsweise innerhalb eines Szenenstudiums oder innerhalb einer Projektarbeit erreicht haben, sondern auch welche Zusammenhänge sich zwischen der Benutzung bestimmter Mittel oder Spielweisen und deren Wirkung erkennen lassen. Es geht um die Bewusstheit ihres eigenen Materials und dessen bewusstem Einsatz. Denn auch „Technik" ist nie nur das, was sich einer künstlerischen Produktion neutral zur Verfügung stellt (vgl. Goebbels 2012, 162). Das gilt gleichfalls für die Technik des Sprechens sowie die Verwendung seiner Mittel. Auch diese haben eine eigene Dynamik und sollten bewusst reflektiert werden. „Denn nur das, was von Anbeginn reflektiert und auch infrage gestellt werden kann, hat die Chance, mehr als nur eine illustrative Rolle spielen zu können." (ebd.)

Will eine Schauspielausbildung künstlerische Persönlichkeiten hervorbringen, gilt es, deren Reflexionsfähigkeit und Selbständigkeit, auch in der Anwendung und im Experimentieren mit verschiedenen Arbeitsweisen, zu fordern und zu fördern. Hinzu kommt ein erweitertes Verständnis der Schauspielerpersönlichkeit als Co-Autor/-in oder als Co-Regisseur/-in einer Produktion (vgl. S. 170 ff.). Chétouane beispielsweise sucht mit seiner Arbeitsweise nach einem veränderten Verhältnis von Regisseur und Darsteller/-in, nach „einer anderen Ethik für das Theater" (Chétouane in: Internetquelle 3, 2015).

> Ich bin nicht derjenige, der allein die Verantwortung für den Inhalt eines Abends trägt. Ich mache ein Angebot für ein Spielfeld mit Gedanken, Fragen, Positionen, und die Spieler müssen sich aber damit inhaltlich selbst auseinandersetzen. Die Rolle desjenigen, der alles weiß und alles organisiert, das äußere Auge, das sagt, wo man wann gehen soll, ist eine Position, die ich persönlich nicht mehr so einnehmen möchte. (ebd.)

Auch in diesem Zusammenhang ist also die Eigenständigkeit und Verantwortlichkeit des Schauspielers bzw. der Schauspielerin in der Entwicklung einer Produktion gefordert. Sie kann durch die Entwicklung eigenständiger Projektarbeiten der Studierenden geschult werden. Die Autorschaft der Studierenden wird dabei insbesondere in Projekten ausgebildet, die nicht auf einem fertigen Stücktext basieren, sondern deren Material erst generiert werden muss. Es lohnt sich demnach, über

Methoden der Materialgenerierung, sei es szenisches Material oder Textmaterial, zu reflektieren. Die Analyse des Probenprozesses von Volker Lösch und seinem Team hat aufgezeigt, wie sich mit der Durchführung von Interviews sowie deren Kodierung, Reduktion und Montage Textmaterial für eine Inszenierung gewinnen lässt (vgl. S. 145 ff.). Auch Chétouane nutzt das Montageverfahren, indem er während der Proben entstandenes szenisches Material, das er als „Insel“ bezeichnet, miteinander verbindet. Jedoch wird weder eine Reihenfolge dieser szenischen Inseln noch die Anordnung und Auswahl der Texte festgelegt (vgl. S. 227 ff.). Die Schauspieler/-innen sind innerhalb dieser emergenten Situationen immer wieder herausgefordert, eigene Entscheidungen zu treffen.

Der erweiterte Kosmos von Möglichkeiten, an Stoffe heranzugehen, und die damit verbundene Eigenverantwortlichkeit der Schauspielerinnen und Schauspieler stellen jedoch auch eine schwierige Herausforderung dar. Lösch weist darauf hin, dass die „große Freiheit“ einer neuen Schauspielergeneration einerseits ein Privileg ist, „andererseits auch total schwer, weil man sich kaum mehr abgrenzen kann gegen irgendwas“. „Weil alles schon da ist. Ist alles schon gemacht worden, irgendwie.“ (Lösch in: Interview 3, 22)

> Das wird, glaube ich, für junge Menschen immer schwieriger, so ein eigenes Feld zu erfinden. Andererseits haben sie inzwischen Möglichkeiten an der Hand, die ihnen eröffnen, auch Dinge zu machen, die wir gar nicht konnten, weil wir sie gar nicht kannten. Weil immer gesagt wurde: „Stück. Schauspieler. Rollen. Bühnenbild. Vier Akte, vier Bühnenbilder und so weiter.“ […] Und das ist eine große Befreiung, finde ich, dass man inzwischen doch den Inhalt ins Zentrum setzt und davon ausgeht und sagt: So, wie kann man drankommen? Mit welcher Ästhetik kommt man dran? Mit welcher Konzeption auch des Aufbaus von beteiligten Gruppen. Laien, Nicht-Laien, Einzelsprecher, Mafiaboss. […] Kann man alles machen. Aber ich stell's mir auch schwer vor. Dass du dann als junger Mensch vor so einem Ding stehst und dann vor Angst ganz zumachst. Oder gar nix mehr machst. Oder wieder nur ganz klein machst oder von vorne anfängst und so. (Lösch in Interview 3, 22 f.)

Auf die Frage, wie die Schauspielausbildung auf diesen Umstand reagieren kann, antwortet der Regisseur: „Sie müsste deutlich mehr Handwerk vermitteln.“ (Lösch in Interview 3, 23) „Du musst eine Persönlichkeit sein, musst durchlässig sein und du musst dein Handwerk beherrschen.“ (ebd.)

Ein Thema ins Zentrum einer Produktion zu setzen, sich als Schauspieler/-in oder Chorsprecher/-in einem Inhalt zur Verfügung zu stellen, bedeutet für Volker Lösch, als Darsteller/-in über sein eigenes Material zu verfügen. Er oder sie sollte nicht damit beschäftigt sein, in den Endproben „eine heisere Stimme zu bekämpfen". Nach vier Jahren Ausbildung „musst du dich selber einschätzen können und dich selber korrigieren können" (Lösch in Interview 3, 16).

> Wenn die in die Praxis gehen, müssen die Handwerkszeug haben. Auch um sich zu schützen, vor unbegabten Regisseuren. […] Also ich höre das inzwischen nach zwei Sätzen, ob jemand überhaupt engagierbar ist, weil ich weiß, was auf den zukommt. Weil die haben fünf, sechs Regisseure in der Spielzeit. Ich finde auch, in dem Alter müssten sie mehr dazu gezwungen werden, bestimmte Anforderungen zu erfüllen. (ebd. 23)

Beispielsweise stellt das laute Lesen nicht nur eine methodische Komponente innerhalb der Probenarbeit von Volker Lösch und Bernd Freytag dar (vgl. S. 154 ff. u. 251 ff.), sondern auch eine von Lösch geforderte handwerkliche Fähigkeit, die die auditive Selbstreflexion und das musikalische Bewusstsein von Schauspieler/-innen schult.

> Lest jeden Tag eine Stunde laut! Zeitung, Bild-Zeitung, Kleist – nehmt irgendein Buch. Schlagt das wahllos auf und fangt an, laut zu lesen. Damit ihr irgendwann mal beurteilen könnt: Was mach ich da eben gerade? Also, dass ihr selber hört, was ihr macht. (Lösch in: Interview 3, 16)

Und weiter heißt es:

> Also das, glaube ich, muss in Schauspielschulen eingefordert werden. Dass gelesen wird, abrufbar. Und Sprechunterricht – du müsstest jeden Tag zwei Stunden haben. Jeden Tag zwei Stunden. Und das drei Jahre lang. Und nicht zwei mal zwei Stunden in der Woche oder so. Und dann muss auch Chorsprechen ein Kriterium sein. Warum wird Chorsprechen nicht als Fach angeboten auf Schauspielschulen?" (ebd. 24)

Diese Forderung nach der Vermittlung von Handwerk, insbesondere im Bereich des Sprechens, steht für Lösch im Zusammenhang mit der Fähigkeit von Schauspielerinnen und Schauspielern, auf Basis ihrer Fähigkeiten und Fertigkeiten Inhalte ins Zentrum einer Arbeit zu setzen

bzw. auch sich einem Inhalt zur Verfügung zu stellen. Dieser Spannbreite, die sich zwischen der Forderung nach einer hohen Handwerkskunst und einer starken Persönlichkeit bewegt, sind die Studierenden, wenn sie in die Theaterpraxis treffen, ausgesetzt. Umso wichtiger ist es, sie zur Reflexion und Eigenverantwortung im Umgang mit ihrem eigenen körperlich-sprecherisch-stimmlichen Material zu befähigen.

5 Bewusstsein für verschiedene Spiel- und Sprechweisen und deren Brüche

Will sich die Schauspielausbildung, wie Stegemann schreibt, im „Dreieck aus realistischem Schauspielen, epischem Spiel und performativem Spiel" bewegen (vgl. Stegemann 2011, 104), muss sie sich mit verschiedenen Figurenkonzepten auseinandersetzen. Neben einer authentischen Figurenverkörperung gilt es, die Fähigkeit des Schauspielers bzw. der Schauspielerin auszubilden, sich einer fragmentarischen oder dekonstruierten Figurenkonzeption sowie unterschiedlichen Arbeitsweisen zur Verfügung zu stellen. Performativ-darstellerische Kompetenzen erfordern vor allem die Fähigkeit des Schauspielers bzw. der Schauspielerin, die *persönliche* Präsenz gegenüber der Repräsentation einer Figur hervortreten zu lassen, ein distanziertes Verhältnis zu einer Figur einzunehmen bzw. selbstreferentiell zu agieren.

Das Bewusstsein für verschiedene Figurenkonzepte schließt auch die Fähigkeit zum Bedienen verschiedener Spiel- und Sprechweisen und deren Brüche ein. Im Zusammenhang mit performativen Spielpraktiken steht insbesondere die Reflexionsfähigkeit für Prozesse des Tuns und Nicht-Tuns, ebenso wie für das Brechen von Darstellungs- und Sprechkonventionen und Erwartungsnormen. Der Bruch mit sprechgestalterischen Konventionen findet sich innerhalb der untersuchten Probenarbeiten beispielsweise in den chorischen und polyphonen Sprechweisen wieder, die aus der chorischen sowie musikalischen Arbeit am Text hervorgegangen sind. Dieser Bruch geht zum einen einher mit einem Zurückdrängen der semantischen Sprachebene gegenüber der musikalischen, zum anderen mit bestimmten Dekonstruktionstechniken, wie der Trennung von Spiel und Sprache, die ebenfalls die Wahrnehmung der Zuschauer/-innen anregen und steigern. Dahinter verbirgt sich ein Spiel mit Abwesenheiten sowie einer gewissen „Verweigerung der Darstellung" (vgl. Goebbels 2012, 79).

> Unsere Wahrnehmung reagiert dort, wo Intensität *hervorgerufen* und *produziert* wird – das kann auch eine Leerstelle sein. Eine Beob-

> achtung am Rande, etwas, das Schlüssigkeit vermissen lässt, weil es nicht zusammenpasst oder Sichtbarkeit und Komplettierung verweigert. Gerade Distanzen wollen wir als Zuschauer überbrücken, Lücken wollen wir instinktiv schließen. Und im Übrigen gilt: Wenn Ton und Bild nicht eins sind, addieren sich die Qualitäten der ihnen zugeordneten Sinne. Die jeweiligen Gegenräume – beim Ton der visuelle, beim Bild der akustische Raum – fallen nicht mehr zusammen, sondern bleiben unendlich und können in diesem Reichtum nebeneinander erhalten bleiben. (Goebbels 2012, 85)

Die Zuschauer/-innen machen also vor allem dort eine künstlerische Erfahrung, wo sie Zusammenhänge selbst herstellen müssen. Das bedeutet, dort, wo ein/e Schauspieler/-in oder Regisseur/-in einzelne Elemente weglässt, die einen Zusammenhang herstellen würden, oder dort, wo Techniken eingesetzt werden, die bestimmte Einheiten trennen und dekonstruieren, entsteht der Raum für etwas Neues, realisieren sich abwesende Realitäten oder konstituieren sich neu hervorgebrachte Wirklichkeiten auf einer Meta-Ebene. Eine zeitgenössische Schauspielausbildung, die sich einer performativen Spielpraxis verpflichtet, kann derartige Techniken des Fragmentierens, Dekonstruierens und Musikalisierens erfahrbar machen und damit das Bewusstsein für performative Prozesse schulen.

Auch das *Rezitieren* von Texten auf einer Theaterbühne bricht mit den geltenden Konventionen dramatischer Darstellungsweisen, da es die Einbindung des Textes in eine unmittelbare szenische Handlung verhindert. Hier ist die sprecherische Äußerung nicht Teil einer Spielhandlung, sondern ruft eine auf der Bühne nicht ausagierte Situation in den Köpfen der Zuschauer/-innen hervor. Der Begriff des Rezitierens betont, was Stegemann als das „Hervorrufen einer abwesenden Realität" bezeichnet (Stegemann 2014, 192). Mir scheint der Begriff geeignet für die Beschreibung von Sprechweisen im Gegenwartstheater, die ebendies vermögen und Assoziationsspielräume bei den Rezipient/-innen eröffnen. Jedoch kann der Begriff nicht im traditionellen Verständnis als sprechkünstlerische Reproduktion eines Sprachkunstwerks verstanden werden, sondern ist im Zusammenhang mit performativen Prozessen zu denken. Sowohl die *intervokale Sprechweise,* wie ich sie für die Erscheinungsweisen der *Faust*-Produktion von Claudia Bauer beschrieben habe, als auch die Praxis des *reflektierenden Sprechens,* wie sie in der Arbeit von Laurent Chétouane zu beobachten war, ordnen sich einer Form des Rezitierens unter. Hierbei nimmt ein/e Sprecher/-in bzw. Schauspieler/-in ein distanziertes Verhältnis zum Text ein und kennzeichnet durch die

Art und Weise des Sprechens, dass die gesprochenen Worte einem fremden Text entspringen. Zugleich setzen sich Sprecher/-in bzw. Schauspieler/-in zu den gesprochenen bzw. nachgehörten Worten persönlich in Bezug und eröffnen den Raum für ein gemeinsames Erlebnis. Das Rezitieren auf einer Theaterbühne meint das Sprechen von (Theater-)Texten, das den Text sprechen lassen möchte, das nicht von der Verkörperung einer geschlossenen Figurenidentität ausgeht und das die Präsenz des Schauspielers bzw. der Schauspielerin gegenüber der Repräsentation einer Figur betont und damit die Einheit von Figurenverkörperung und Sprechhandlung bricht. Als performativer Sprechakt konstituiert das Rezitieren eine abwesende Realität und fordert somit die Denkleistung und das Erleben der Zuschauerinnen und Zuschauer heraus. Chétouane spricht in diesem Zusammenhang von der „Realisierung des Gesagten“ (Chétouane in: Interview 1, 5):

> Das Wort wird plötzlich das Ding selbst. Und ich glaube, diese Transformation ist eine Verräumlichung der Sprache. Die Sprache plötzlich füllt den gesamten Raum mit ihren möglichen Realisierungen. (ebd. 6)

Um die Sprache als Raum, „als eine Bewegung nach außen“ (ebd.) realisieren zu können, braucht es meiner Ansicht nach die Fähigkeit eines plastischen Gebrauchs von Stimme und Sprechweise. Die Beherrschung eines sprecherisch-stimmlichen Handwerks sowie ein Bewusstsein für die eigenen Mittel sind für Schauspielerinnen und Schauspieler im zeitgenössischen Theater eine umso größere Voraussetzung, wollen sie den Raum für Erfahrungen und Erlebnisse mittels hybrider Sprechweisen öffnen. In einer zeitgenössischen Schauspielausbildung gilt es, sowohl die gestische Äußerungsfähigkeit als Teil einer Figurenverkörperung zu entwickeln als auch die Fähigkeit zu erlangen, als Schauspielerpersönlichkeit die „Verräumlichung des Textes“ zu ermöglichen, weniger durch die Einbindung des Sprechens in eine schauspielerische Handlung als mehr durch ein Rezitieren des Textes, das sich einer Darstellung verweigert.

6 Kompetenzen für einen performativen Umgang mit Texten und gesprochener Sprache

Zur Fähigkeit, sich unterschiedlicher Spiel- und Sprechweisen bedienen zu können, gehört auch das Chorsprechen. Innerhalb einer Gruppe aufeinander zu hören, gedankliche und körperliche Spannung von einem

oder mehreren Partnern abzunehmen oder an andere weiterzugeben, im Raum des Partners oder der Partnerin weiterzusprechen und zu agieren, eine gemeinsame Sprache und Spannung aufzubauen, sind handwerkliche Aspekte, die im Rahmen der chorischen Arbeit am Text vermittelt werden können. Darüber hinaus fordert und fördert sie musikalische Fähigkeiten, die als performativ-darstellerische Kompetenzen ausgebildet werden können. Laut den Aussagen von Volker Lösch wird das Chorsprechen jedoch von vielen Schauspieler/-innen abgelehnt, „weil sie sich beschränkt fühlen in ihrer Individualität" (Lösch in: Interview 3, 9). Dabei könne der einzelne Schauspieler bzw. die einzelne Schauspielerin vom Chorsprechen extrem profitieren in Bezug auf das Individuelle. Chorsprechen kann eine große Chance sein, das individuelle schauspielerische und sprechkünstlerische Spektrum zu erweitern.

> An [Martin] Wuttke sieht man, wie so was sein kann – wenn der in einem Chor steht und brennt und diesen Chor antreibt und man sieht die Gesichter dieser Chorsprecher, man sieht die Individualitäten der Leute. Obwohl sie chorisch sprechen. Man sieht den, der brennt. Und sieht den, der nur ausführt. Und sieht auch den, der's nicht hinkriegt, oder den, den's nicht interessiert. Also genauso, wie man das in Schauspielerszenen sieht. […] Ist im Chorsprechen ganz genauso. (Lösch in: Interview 3, 9)

Auch Bernd Freytag spricht über die Schwierigkeiten vieler Schauspielerinnen und Schauspieler mit der chorischen Form, die er während seiner Zusammenarbeit mit Einar Schleef erlebt hat:

> Man konnte erleben, wie die Schauspieler aus dem Ensemble sich gegen diese [von Einar Schleef verfasste, Anm. d. Verf.] Partitur sperrten, ihr nicht folgen wollten oder konnten. Ich glaube, es war schwierig für sie, ihre Kompetenzen abzugeben, das psychologische Spiel, und sich musikalischer Kompetenzen zu entsinnen, sich wie Instrumente zu begreifen. Schauspieler denken in Rollenfächern oder Figurenkonstellationen, die wollen sich realisieren. Das hat Schleef nicht interessiert, der wollte einen Komplettchor mit Solisten. Der Solist, eher ein Darsteller als ein Schauspieler – das ist ein Unterschied! – ist der, der aus dem gemeinsamen Rhythmus, dem gemeinsamen Herztakt heraustritt. Der vortritt. Das ist vielen sehr schwer gefallen. Die konnten das Individuelle nicht abgeben, sich der gemeinsamen Sprache, der Chorsprache nicht hingeben. (Freytag in: Burckhardt/Wille 2009, 6)

Freytag trifft den Unterschied zwischen einem Schauspieler und einem Darsteller. Zentrum des Schauspielers ist die Figur, das Individuelle. Der Darsteller hingegen stellt sich einer gemeinsamen Sprache, einem gemeinsamen Rhythmus, mitunter auch einer übergeordneten thematischen Ebene zur Verfügung, aus der er heraustreten und in die er wieder eintauchen kann. Dieses Verständnis deckt sich mit der Überzeugung einer Autorensprache, die Einar Schleef vertritt, wenn er schreibt:

> Wie der Autor die Figuren aus sich herausschickt, so auch deren Sprachen, die alle einem Autor gehören, alle einem Sprachvermögen, alle eine Sprache sprechen. […] Der normale Sprechtheaterbetrieb ignoriert bewußt diese Zugehörigkeit, die Verbindung der Figuren untereinander, umgeht eine gemeinsame Sprache, versucht die Figuren brutal zu individualisieren, sie damit ihres zusammenhängenden Sprachkörpers zu berauben und untereinander zu isolieren. […] Diese falsche Autonomie ist zerstörerisch. (Schleef 1997, 101f.)

Schleef und viele Regisseur/-innen nach ihm, darunter auch Volker Lösch und Bernd Freytag finden im chorischen Spiel eine Form der Darstellung, die eine vielstimmige Figur mit einer gemeinsamen Erfahrungswelt ermöglicht. Der Chor definiert sich dabei nicht hauptsächlich durch Synchronizität, „sondern durch eine gemeinschaftlich produzierte, aufeinander bezogene Verteilung von Stimmen/Körpern/Agenten im Raum, die an Artikulationsformen von Erfahrungen und einer Form von Öffentlichkeit arbeiten, die im Modus von Identität nicht zu haben sind“ (Standfest 2012, 77). Chorisches Spiel bzw. Chorsprechen in die Schauspielausbildung zu integrieren, bedeutet demnach vor allem, darstellerische Kompetenzen auszubilden, die das Verständnis von „Darstellen“ oder „Schauspielen“ im zeitgenössischen Theater erweitern. Es gilt, das Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Gemeinschaft, zwischen Subjektkonstitution und vielstimmiger Figur zu untersuchen und darstellerisch zu erproben. Die chorische Form wird vielen postdramatischen Theatertexten wie jenen von Heiner Müller oder Elfriede Jelinek gerecht, die sich durch ebendiese konstitutive Vielstimmigkeit auszeichnen, in denen hinter der Rede einer Figur viele Stimmen sprechen oder gar keine Figurenrede mehr zu finden ist. Allein das bietet Grund genug, den Chor als festen Bestandteil in die Schauspielausbildung zu integrieren.

Wie eingangs bereits erwähnt, kann die chorische Arbeit am Text ein handwerkliches Bewusstsein für den musikalischen Gebrauch von Sprache schulen. Auch dieser gehört zu den Kompetenzen eines performati-

ven Umgangs mit Texten und gesprochener Sprache. Welche Konsequenzen hat eine musikalische Textbehandlung für den oder die Schauspieler/-in bzw. für die Chorsprecher/-innen? Ein rhythmisch-musikalischer Textaufbau erleichtert auf der einen Seite den Lernprozess für einen Chor, auf der anderen Seite erschwert es den Denk-Sprech-Prozess der einzelnen Sprecher/-innen bzw. Schauspieler/-innen. Werden Textpassagen mit derselben Betonung, Paraphrasierung und Rhythmisierung, d. h. mit allen Zäsuren und Pausen mehrfach wiederholt gesprochen und gepaukt, setzt sich das Gesprochene im akustischen Gedächtnis fest „und ist oftmals noch nach Jahren auf den Ton genau abrufbar" (Waffenschmied 2012, 59). Genau dieser Umstand führt dazu, dass es den Chorist/-innen schwerfällt, den Denk-Sprech-Prozess immer wieder bildhaft und assoziativ, rational und emotional gefüllt zu gestalten und somit die inhaltliche Ebene mit der musikalischen in Verbindung zu bringen (vgl. S. 274 ff.).

Als Schauspieler/-in in der Lage zu sein, einen Text als Partitur zu lesen und diese – neben dem Inhalt auf semantischer Ebene – zum Klingen zu bringen, ist nicht neu. Die Analyse von Inhalt und Form eines Textes, aus der sich wiederum viele Hinweise für dessen Gestaltung herauslesen lassen, ist Teil der sprecherzieherischen Arbeit mit Schauspieler/-innen bzw. Studierenden. Dennoch wird dabei die Form sehr oft vernachlässigt, wird ein Text vorrangig auf der semantischen Ebene erarbeitet. Das Erfassen eines Textes in seiner musikalischen und rhythmischen Struktur ermöglicht es, verschiedene Schichten eines Textes zu begreifen. Die Verfahren einer musikalischen Arbeit am Text erlauben es wiederum, diesen verschiedenen Schichten auch sprechkünstlerisch gerecht zu werden. Ein Text wird damit nicht nur horizontal, sondern auch vertikal erfass- und bearbeitbar.

> Das bedeutet klangliches Lesen, sich von der germanistischen, nach Bedeutungen fragenden Lektüre befreien. Keiner konnte so in die Tiefe hörend lesen, wie Schleef es konnte. Darin war er völlig singulär, brillant. Er konnte Sprache in ihre Einzelteile zerlegen. Er hat sie wie Glieder betrachtet, und die hat er in sprachliche Kompositionen rhythmisch umgesetzt. Die semantische Ebene kam irgendwann wieder dazu, aber zunächst hat er Texte als emotionale Dateien entschlüsselt. (Freytag in: Burckhardt/Wille 2009, 6)

Texte lassen sich mittels verschiedener Musikalisierungsverfahren dekonstruieren und auf einer performativen Ebene gestalten. Der Inhalt eines Textes lässt sich über einen musikalischen sprechkünstlerischen

Zugang nicht nur auf semantischer, sondern auch und vor allem auf sinnlicher Ebene herstellen. Sprecherisch-stimmliche Mittel, wie Sprechrhythmus, Pause oder Stimmklang, die in den dargelegten Beispielen u. a. aus den Musikalisierungsstrategien Rhythmisierung, Phrasierung und Instrumentierung als sprechkünstlerische Phänomene hervortreten (vgl. Kapitel „Sprechkünstlerische Phänomene"), haben einen wesentlichen Anteil an der künstlerischen Wirkung einer gesprochenen Äußerung im Theater. Sie werden als ästhetische Kategorie beschreibbar, die Bedeutungen brechen, stören oder irritieren bzw. auf einer Meta-Ebene neu konstituieren können. Sie geben den Agierenden die Fähigkeit, einen ästhetischen Erfahrungsraum zu öffnen, und befördern ein musikalisches bzw. sinnliches Hören, was vom Schauspieler bzw. der Schauspielerin wiederum die Fähigkeit zum musikalischen Sprechdenken und Hörverstehen voraussetzt.

Um mittels der Art und Weise des Sprechens bzw. um in der Form einen Inhalt erlebbar werden zu lassen, wie dies mit dem Einsatz sprechkünstlerischer Phänomene möglich ist, braucht es ein hohes Bewusstsein für die materiellen Bestandteile der Sprache und des Sprechens. Will ein/e Schauspieler/-in sprecherisch-stimmliche Mittel nicht nur im Dienst ihrer Ausdrucksfunktion benutzen, sondern phänomenal, um etwas erfahr- und erlebbar zu machen, benötigt er/sie ein entsprechendes Bewusstsein für das Material, mit dem er/sie etwas herstellen will, sowie über dessen Wirkungsmechanismen. Die Kenntnis von und das Experimentieren mit sprechkünstlerischen Phänomenen bzw. mit der Materialität des Sprechens und der Stimme schafft ein handwerkliches Bewusstsein für einen musikalischen Gebrauch von Sprache.

Die Fähigkeit, einen Text musikalisch zu erarbeiten, schließt auch die Fähigkeit ein, einen Text horizontal *und* vertikal lesen und sprechen zu können. Dies lässt sich anhand von lyrischen Texten und Verstexten trainieren, bei denen sich das Spannungsverhältnis zwischen horizontaler und vertikaler Achse in der Form wiederfindet. Der methodische Ansatz des „Wort-für-Wort-Sprechens", den ich im Rahmen der Probenarbeit von Laurent Chétouane beobachtet habe, kann helfen, den Studierenden dieses Spannungsverhältnis bewusst zu machen sowie zu lernen, einen Text in seiner Tiefe und Mehrdeutigkeit zu begreifen. Schließlich zählen auch der Umgang mit der technisch bearbeiteten Stimme und das Bewusstsein für deren Wirkungsmechanismen zur Kompetenz eines performativen Umgangs mit gesprochener Sprache. Mikrofonierte, mediatisierte bzw. technisch bearbeitete Stimmen sind in der Lage, Assoziations- und Wirklichkeitsräume zu eröffnen und kommen im Rahmen einer performativen Spielpraxis häufig zum Einsatz.

7 Umgang mit Emergenzen und den Ambivalenzen von Tun und Nicht-Tun

Performative Prozesse vollziehen sich im Wechselspiel von Planung und Emergenz (vgl. Fischer-Lichte 2012, 77). Diese Unvorhersehbarkeit spiegelt sich vor allem in der Probenarbeit von Laurent Chétouane wider. Wie die vorangegangenen Ausführungen zeigen, finden situative Vorgänge auf der Bühne bzw. im Raum der Probe oder Aufführung, die Reihenfolge sowie die Art und Weise, in der Texte gesprochen werden, unvorhergesehen statt. Als Folge dieser Emergenz ergibt sich eine Anforderung für Schauspielerinnen und Schauspieler, die sich mit Gumbrecht als die Handlungsbereitschaft, „sich bestimmen zu lassen", umschreiben lässt (vgl. Gumbrecht 2003, 38 zit. in: Fischer-Lichte 2012, 76). Chétouane selbst postuliert eine offene Arbeitshaltung und benennt als größte Schwierigkeit während einer Probenarbeit:

> Fronten mit den Schauspielern. Das heißt, dass sie verstehen, was man will, oder spüren, was man will […], lassen es aber nicht zu. […] Die Pluralität wird nicht gelassen. Man sagt nicht nur zum Beispiel, verstehe ich nicht, zu kompliziert oder so, sondern: es wird verboten. Und dann, man ist abhängig von den Schauspielern, besonders in dieser Form, weil es hat viel mit dem Schauspieler, was er erleben will während der Aufführung [zu tun], und wenn er sich sperrt – da kann er anfangen sogar bös zu werden, der Regisseur auch. Und das ist sehr unangenehm. […] Man löscht sich gegenseitig, das ist furchtbar." (Chétouane in: Internetquelle 2, 2008, 00:04:40)

Offenheit und Gelassenheit sind in der Probenarbeit von Laurent Chétouane wichtige Bedingungen, um ästhetische Räume zu öffnen. Er spricht in diesem Zitat das Zusammenspiel von Bestimmen und Sich-bestimmen-Lassen als Ambivalenz von Tun und Nicht-Tun an, die für das Performative charakteristisch ist (vgl. Fischer-Lichte 2012, 88). Dabei kann das Sich-Einlassen auf etwas, von dem wir bestimmt werden, bezeichnet werden als: „sich in einer offenen Situation aufzuhalten, ohne die Offenheit dieser Situation ausräumen zu wollen […]. Es bedeutet, sich unter den Einfluss von Möglichkeiten zu stellen, die einen unwillkürlich bestimmen können. Es bedeutet, sich im eigenen Wünschen und Wollen weiterhin bestimmbar zu halten." (Seel 2002, 275)

Diese Form der Offenheit und Gelassenheit kennzeichnet aber nicht nur die Arbeitsatmosphäre und geforderte Arbeitshaltung innerhalb des Probenprozesses von Chétouane, sondern bezieht sich generell auf den

performativen Umgang mit Texten und Praktiken des Spielens und des Sprechens. Das Abstandnehmen von Zielen, Absichten und erarbeiteten (Sprech-)Haltungen definiert sich als ein Sein-Lassen, als ein Bleiben-Lassen, „mit dem freiwillig auf Handlungen verzichtet wird, und als ein Verlassen von Situationen" (Fischer-Lichte 2012, 89). Teil einer zeitgenössischen Schauspielausbildung könnten deshalb Verfahren sein, welche die Unvorhersehbarkeit performativer Prozesse thematisieren, wie beispielsweise die Partizipation von Zuschauerinnen und Zuschauern oder bestimmte Formen des Nicht-Tuns, des Auslassens oder des Sich-Einlassens. Dabei kann das Nicht-Tun eine neue Wirklichkeit hervorbringen, in der oftmals vor allem die Zuschauer/-innen aufgefordert sind, sich aktiv am Verlauf einer Aufführung zu beteiligen. Das erhöht nicht nur die Unvorhersehbarkeit einer Aufführung, sondern versetzt die Zuschauer/-innen auch in eine Situation intensiv erfahrener Liminalität (vgl. Fischer-Lichte 2012, 90). Nicht-Tun auf der Bühne provoziert die Zuschauer/-innen zur Aktivität.

Sich-bestimmen-Lassen bezieht sich bei Chétouane aber auch auf die konkrete körperliche Arbeit der Schauspielerinnen und Schauspieler, die eine große körperliche Ruhe und Reflexionsfähigkeit verlangt:

> Sie dürfen ihren Impulsen zunächst nicht folgen. Sondern sie müssen sich durch den Text führen lassen. Es geht um ein Verbot. Sie glauben, dass man an ihrer Freiheit als Agierende auf der Bühne rührt. Es ist schmerzhaft. Aber sie können dann die Freiheit in dem Korsett neu entdecken. Aber zuerst ist der Text da. Als Zweiter kann der Schauspieler wieder Erster werden. Das muss verstanden werden. (Chétouane 2004, 288)

Auch die Verwandlung des Schauspielers bzw. der Schauspielerin in eine Figur ist laut Chétouane nicht ein aktiver Gestaltungsprozess des Schauspielers bzw. der Schauspielerin, sondern wird von den Zuschauer/-innen geleistet.

> Der Zuschauer macht sowieso mit dem Körper, was er will, er projiziert darauf, was er will. Die Schauspieler müssen das geschehen lassen. Der Körper verwandelt sich, ohne dass sie es selbst tun. Das ist ein Zustand, der die Verwandlung ermöglicht, ohne dass sie sich verwandeln müssen. Das Gesagte verwandelt den Körper. (Chétouane 2004, 289)

In diesem Zitat spricht Chétouane die Fähigkeit von Schauspieler/-innen an, sich vom Text führen zu lassen, sich diesem zur Verfügung zu

stellen. Nicht sie selbst gestalten den Verwandlungsprozess in eine sprechende Figur, sondern der gesprochene Text setzt Assoziationsräume frei bzw. ermöglicht die Fantasietätigkeit der Zuschauer/-innen. Es ist vielmehr das „Nicht-Tun" bzw. das Weglassen, das Assoziationsräume öffnet. Bei Chétouane finden sich weder repräsentative Kostüme noch ein repräsentatives Bühnenbild, sondern der leere Raum, der erst durch die Handlungen der Akteur/-innen in der Wahrnehmung der Zuschauenden zu einem bestimmten Ort des Geschehens, zu einem Ort von Möglichkeiten generiert. Es findet auch keine sprechgestalterische Textinterpretation, die den Text auf eine bestimmte Lesart festlegt, oder ein schauspielerischer Umgang mit dem Text statt, sondern eher ein reflexiv-musikalischer. Weder die Reihenfolge der Texte noch die Anordnung der „szenischen Inseln" wird festgelegt, auch das ausgewählte Textmaterial, das zu Gehör gebracht wird, ist nicht vorhersehbar, da die Studierenden erst im Moment der Probe oder Aufführung entscheiden, mit welchem Text sie arbeiten. All diese Arten des Nicht-Tuns begünstigen das Auftreten von Emergenzen und verstärken die Unvorhersehbarkeit einer Probe oder Aufführung. Die Schauspieler/-innen müssen in der Lage sein, sich in einen „Null-Zustand" zu begeben, in einen „Moment der Bereitschaft", in dem sie vor einer Vielfalt von Möglichkeiten stehen. „Es ist ein instabiler Zustand, der sich mit der Dauer der Aufführung stabilisiert. Es geht um die dauernde Möglichkeit im Laufe der Aufführung." (Chétouane 2004, 285)

Weiterhin wird die Ambivalenz von Tun und Nicht-Tun erfahrbar durch Trennung. So bedeutet auch die Trennung von Spiel und Sprache innerhalb der *Faust*-Produktion, im Sprechen nicht körperlich zu agieren und im Spielen nicht zu sprechen. Der/die körperlich agierende Schauspieler/-in, welche/r zugleich spricht, wird auf diese Weise dekonstruiert. Die unlösbare Verbindung von Sprechen und Handeln wird durch deren Trennung auf performativer Ebene erfahrbar. Eine weitere Ambivalenz wäre Destruktivität und Produktivität. Diese Ambivalenz ist ebenfalls für die Sprache interessant. Wo Sprache dekonstruiert wird, sei es in Texten der konkreten Poesie oder auch in Aufführungen, die mit Sprache experimentieren, sie zerlegen, dekonstruieren, entsteht gleichzeitig wieder eine neue Sprache, d. h., sie konstituiert sich neu. Letztlich gilt das auch für den musikalisierten Faust-Monolog, der chorisch polyphon in Erscheinung tritt. Zwar wird die Sprache nicht auf semantischer Ebene dekonstruiert, jedoch der Text in seiner Chronologie und Horizontalität. Die vertikale Schichtung der vier verschiedenen Stimmen, ihre Überlagerung erschwert ein Sinnverstehen des Textes. Hervorgebracht wird aber gleichzeitig eine neue Wirklichkeit, der

Zustand Fausts, der über die Realisierung eines monotonen, vielstimmigen Sprechrhythmus erfahrbar wird. Für die Schauspielausbildung bedeutet dies, dass sie die Ambivalenzen derartiger performativer Prozesse, „wie sie sich im Verhältnis von Tun und Lassen, von Bestimmen und Sich-bestimmen-Lassen manifestiert" (Fischer-Lichte 2012, 92), erfahrbar und bewusst werden lassen sollte.

8 Fazit: Rückschlüsse für die Schauspielausbildung

Der Umgang mit Emergenz sowie mit Ambivalenzen von Tun und Nicht-Tun, von Kreieren und Dekonstruieren ebenso wie Fähigkeiten zur Entfaltung einer transformatorischen Kraft gehören zu den Kernkompetenzen performativer Praktiken des Spielens und Sprechens. Sie beinhalten die Bereitschaft von Schauspieler/-innen oder Performer/-innen, sich einem unvorhersehbaren Ereignis auszusetzen, sich führen und bestimmen zu lassen, sich zur Verfügung zu stellen sowie das Bewusstsein für ein relationales Raumverständnis bzw. generell für verschiedene Raum- und Situationskonzepte im Theater zu entwickeln. Die Kategorie der Offenheit, sei es die Offenheit in der Wahrnehmung, so auch im Zu- und Mithören, die Offenheit künstlerischer Entscheidungen, die Offenheit in der Arbeitshaltung oder in der künstlerischen Methodenvielfalt, bildet die Voraussetzung, damit sich Emergenz ereignen sowie das transformatorische Potential einer performativen Darstellungsweise entfalten kann. Weiterhin stellt die Stärkung der künstlerischen Persönlichkeit des Schauspielers bzw. der Schauspielerin eine Bedingung für performative Spielpraktiken dar. Sie beinhaltet die Reflexionsfähigkeit und Selbständigkeit im Umgang mit dem körperlichen und sprachlichen bzw. sprecherisch-stimmlichen Material der Schauspieler/-innen sowie mit Arbeitsweisen und Darstellungsformen ebenso wie die Autorschaft der Schauspieler/-innen, die u. a. durch das Kennenlernen verschiedener Methoden der Text- und Materialgewinnung geschult werden kann.

Weiterhin gehört zu einer Ausbildung performativer Praktiken des Spielens und Sprechens ein handwerkliches Bewusstsein für den musikalischen bzw. phänomenalen Gebrauch von Sprache. Die Fähigkeit, einen Text musikalisch zu erarbeiten, lässt sich u. a. durch den Bruch mit bestimmten Sprechkonventionen, z. B. durch den Gebrauch sprecherisch-stimmlicher Mittel als sprechkünstlerische Phänomene ausbilden. Ebenso zählt der Umgang mit Techniken des Fragmentierens und Dekonstruierens zum Handwerkszeug einer performativen Spielpraxis.

Es gilt, neben einer gestischen Äußerungsfähigkeit als Teil einer Figurenverkörperung auch die Fähigkeit zur Verräumlichung von Texten zu entwickeln, welche die Einheit von Spielen und Sprechen im Theater sprengt und vielmehr auf einer „Ästhetik der Abwesenheit" basiert.

Bleibt zum Schluss die Frage, welche Rückschlüsse die Arbeit mit Laien, die ebenfalls als Tendenz im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater zu beobachten ist, für die Ausbildungspraxis zulässt. Der Chor ist in Löschs Produktion *Biedermann und die Brandstifter* sowohl Artikulationsmedium als auch Spiegel einer Gemeinschaft. Nicht nur der gesellschaftspolitische Aspekt der Inszenierung, sondern auch jener der Probenarbeit sind hervorzuheben. Während der Proben begegnen sich Menschen aus verschiedenen Nationen, Institutionen und sozialen Schichten und arbeiten miteinander. Das Theater wird hierbei ganz praktisch zu einem Ort, an dem Diskurse gemeinsam geführt werden, an dem Feindbilder und Vorurteile dekonstruiert werden. Die Arbeit mit Laien oder „Expert/-innen des Alltags" kann die Tür für die Begegnung mit Menschen anderer Berufsgruppen, Herkunft oder sozialer Schichten öffnen. Auf diese Weise werden Horizonte erweitert, Räume der Toleranz geschaffen, Gesellschaft im besten Sinne gebildet.

[1] Den Begriff prägte Heiner Goebbels mit seiner Publikation *Ästhetik der Abwesenheit* (ebd. 2012).

ZUSAMMENFASSUNG, AUSBLICK UND DESIDERATA

Konstatiert Fischer-Lichte im Jahr 2010, dass die Erforschung von Probenprozessen ein ausgesprochenes Desiderat darstellt (vgl. Fischer-Lichte 2010, 99), kann heute festgestellt werden, dass sowohl die Theaterwissenschaft als auch die Sprechwissenschaft als zwei unterschiedliche Disziplinen, die sich dem Gegenstandsbereich des Theaters widmen, begonnen haben, sich der Beobachtung und Analyse von Probenprozessen zu verschreiben. Die theoretisch und empirisch bearbeiteten Themen der vorliegenden Arbeit sollen einen Beitrag zum sich neu etablierenden Gebiet der Probenprozessforschung leisten.

Die interdisziplinär angelegte Studie untersuchte den Erarbeitungsprozess von Texten sowie den Umgang mit gesprochener Sprache innerhalb von drei verschiedenen Probenprozessen im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater. Anhand der Analyse verschiedener beobachteter Herangehensweisen wurde die Definition für einen „performativen Umgang mit Text und gesprochener Sprache“ herausgearbeitet. Die aus der Entwicklung dieser beobachteten und analysierten Texterarbeitungsverfahren hervorgegangenen vielstimmigen und polysemantischen Erscheinungsformen wurden einer performativen Spielpraxis zugeordnet, die zum einen eine veränderte Perspektive auf Prozesse des Darstellens und Sprechens auf der Bühne wirft, zum anderen den Schauspielerinnen und Schauspielern bestimmte Fähigkeiten abverlangt.

Die wichtigsten Erkenntnisse lassen sich wie folgt zusammenfassen: Allein innerhalb der drei untersuchten Probenprozesse ließ sich eine große Bandbreite an Figurenkonzepten beobachten, die auf unterschiedliche Art und Weise die Einheit von Rolle und Schauspieler/-in infrage gestellt haben. Beobachtet und untersucht wurden: Figurenfragmentierungen, Chor-Figuren, Meta-Figuren, Figuren als Nebenprodukt und Mehrfachbesetzungen. All diese Figurenkonzepte bringen ein distanziertes Verhältnis des Schauspielers bzw. der Schauspielerin zur Figur hervor. Sie lassen die Präsenz der Schauspielerpersönlichkeit gegenüber der Repräsentation einer Figur hervortreten. Dies wurde als *ein* Kennzeichen einer *performativen* Spielpraxis beschrieben. Hier geht es nicht um die Abbildung einer fremden Wirklichkeit innerhalb einer dramatischen Situation wie im realistischen Spiel, sondern um das Erzeugen von Spielsituationen, in denen die gemeinsame Anwesenheit

von Spielenden und Zuschauenden innerhalb der realen Theatersituation betont wird, in denen die Art und Weise des Spielens und Sprechens thematisiert wird und in denen Prozesse des Probierens und Entwickelns ausgestellt werden und damit die Arbeitssituation der Schauspieler/-innen thematisiert wird.

Weiterhin wurde die Behandlung einer Textvorlage als Material als Kennzeichen für einen performativen Umgang mit dem Text herausgearbeitet. Es wurden durch Kontingenz geprägte Arbeitsprozesse, intertextuelle Arbeitsweisen sowie Kompositionsprozesse beschrieben, die eine Textvorlage nicht als „geschlossenes Werk" betrachten, das es „umzusetzen" gilt, sondern als bearbeitbares Material, in das sich Regieteams und Schauspieler/-innen als Co-Autor/-innen einschreiben. Für die Schauspielausbildung heißt das, dass sie die Autorschaft als Kompetenz für angehende Schauspieler/-innen oder auch Regisseur/-innen fördern muss, indem sie zum einen Verfahren der Textgenerierung vermittelt, zum anderen, indem sie Verfahren der Textbearbeitung aufzeigt, wie Montagetechniken, Zitierverfahren, Prozesse des Kodierens und Reduzierens oder auch Kompositionstechniken.

Das Herausarbeiten konkreter methodischer Ansätze der Texterarbeitung, die als performative definiert wurden, fand auf Basis der Betrachtung von interperformativen Referenzen statt, auf die sich die Regisseur/-innen und ihre Mitarbeiter/-innen bezogen. Aufgrund der Breite der angelegten Untersuchung konnten diese nicht in der Tiefe analysiert werden, sondern wurden eher benannt. Festhalten lässt sich jedoch, dass die Beobachtung von Arbeitsweisen bestimmter Regisseur/-innen bzw. Theaterpraktiker/-innen vor dem Hintergrund ihrer interperformativen Bezüge wahrgenommen und eingeordnet werden sollte. Hier eröffnet die vorliegende Studie weitere Forschungsfragen, denen im Rahmen nachfolgender Untersuchungen nachgegangen werden kann.

Zu den performativen Ansätzen der Texterarbeitung, die im Rahmen dieser Studie herausgearbeitet wurden, zählen zum einen Verfahren der Textarbeit, die Bedeutungen offen lassen und eindeutige Lesarten und Interpretationen vermeiden möchten. Sie bringen Darstellungs- und Sprechformen hervor, die auf der Basis von Nicht-Wissen und Unvorhersehbarkeit entstehen. Zum anderen zählen hierzu Musikalisierungsprozesse, die im Zusammenhang mit der musikalischen Arbeit am Text bzw. mit der chorischen Textarbeit beschrieben wurden, sowie Monologisierungsprozesse, aus denen die Definition für ein intervokales Sprechen abgeleitet wurde. Sie bringen Erscheinungsweisen hervor, die sich als vielstimmige Formen des Spielens und Sprechens bezeichnen lassen.

Darüber hinaus wurden Synchronisationsprozesse als performative Ansätze der Textarbeit beschrieben, die mit einer Trennung von Spiel und Sprache, von Körper und Stimme einhergehen und mit dem Einsatz von Audio- und Videotechnik arbeiten. Diese Texterarbeitungsansätze wurden teils produktionsspezifisch, teils produktionsübergreifend beschrieben und als „performative Ansätze der Textarbeit" definiert, da sie Wirklichkeiten auf der Bühne nicht abbilden, sondern neu hervorbringen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Schauspielerinnen und Schauspieler im Rahmen der hier untersuchten Probenprozesse in einer Spannbreite zwischen Authentizität und Künstlichkeit, zwischen Virtuosität und Persönlichkeit bewegten. Folgende Kompetenzen sollten hinsichtlich *performativer* Praktiken des Spielens und Sprechens ausgebildet bzw. im Rahmen einer zeitgenössischen Schauspielausbildung angelegt werden: der Umgang mit verschiedenen Figurenkonzepten sowie mit wechselnden Situations- und Raumkonzepten, die Autorschaft von Schauspieler/-innen, das Bewusstsein für verschiedene Spiel- und Sprechweisen und deren Brüche, eine Reflexionsfähigkeit für Prozesse des Tuns und Nicht-Tuns sowie Kompetenzen für einen performativen Umgang mit Texten und gesprochener Sprache. Hierzu gehören Fähigkeiten im Chorsprechen, ein hohes Bewusstsein für das eigene körperliche und sprecherisch-stimmliche Material sowie für die Materialität des Sprechens, weiterhin ein handwerkliches Bewusstsein für den musikalischen Gebrauch von Sprache, ein Bewusstsein für Techniken des Fragmentierens und Dekonstruierens von Sprache bzw. von Sprache abseits ihrer semantischen Funktion, Erfahrungen im Umgang mit mikrofonierten Stimmen und schließlich Fähigkeiten im Umgang mit Emergenz ebenso wie im Umgang mit Vielstimmigkeit.

Die Infragestellung des Werkbegriffs sowie die Verschiebung ästhetischer Kategorien in Theorie und Praxis, wie beispielsweise die Trennung der Einheit von Spielen und Sprechen oder von körperlicher Darstellung und sprecherisch-stimmlicher Gestaltung, haben ebenfalls Konsequenzen für die Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen im Rahmen der Schauspielausbildung bzw. generell innerhalb der künstlerischen Arbeit mit Textvorlagen. Aus performativer Perspektive kann nicht die Frage im Zentrum stehen, welche Bedeutung eines literarischen Werks vermittelt und auf welche Art und Weise es umgesetzt wurde, sondern vielmehr welche Bedeutungen und Wirkungen eine Aufführung und darin eine bestimmte Spiel- und Sprechpraxis hervorbringen. Die Zuschauens- und Beurteilungsleistung, die wir als Lehrende immer wieder vollziehen, kann sich nicht auf die „intellektuelle

Prozedur des Verstehens und Interpretierens" (Weiler/Roselt 2017, 53) beschränken, sondern muss die sinnliche Erfahrung innerhalb eines Aufführungs- oder Präsentationsereignisses einbeziehen. Die Wahrnehmung und Erfahrung der sinnlichen Qualitäten kann dabei in Abhängigkeit von der Darstellungsform sowohl als Zeichen gedeutet und interpretiert werden als auch unabhängig davon. Gerade performative Praktiken des Spielens und Sprechens experimentieren mit der Präsenz darstellerischer, körperlicher und sprecherisch-stimmlicher Qualitäten und lassen diese in den Vordergrund der Wahrnehmung treten.

Aus den gewonnenen Erkenntnissen lässt sich eine performative Funktion prosodischer bzw. sprechkünstlerischer Gestaltungsmittel ableiten und der expressiven Funktion gegenüberstellen. In ihrer performativen Funktion treten prosodische Mittel und Merkmalskomplexe, vor allem im Rahmen von Aufführungen, als „sprechkünstlerische Phänomene" in Erscheinung. Eine performative Verwendung prosodischer Mittel und Merkmalskomplexe geht meist einher mit einem Bruch ihres konventionellen Einsatzes, so z. B. mit einer extremen Lautheit, mit einer gleichförmigen Akzentuierung oder einer extrem langsamen bzw. schnellen Sprechgeschwindigkeit. In ihrer performativen Funktion drücken sie weniger eine Wirklichkeit aus, als dass sie diese konstituieren. Prosodische Mittel sind in ihrer performativen Funktion demnach wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell. Sie verweisen als „sprechkünstlerische Phänomene" auf sich selbst.

Die Zuschreibung einer performativen Funktion prosodischer Mittel bleibt im Rahmen dieser Studie hypothetisch, soll aber den Anreiz für weitere empirische Untersuchungen zu Sprechwirkungen im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater geben. Anzuregen wäre die Erforschung der Wirkung sprechkünstlerischer Phänomene im Rahmen theatraler Kommunikationsprozesse. Erscheinungsformen, insbesondere im sprechgestalterischen Bereich, die im zeitgenössischen Theater zu beobachten sind, müssen auf Basis ihrer Intentionen und Wirkungen neu untersucht werden. Darüber hinaus bieten Probenprozesse im Theater ein sehr umfangreiches und vielseitiges Untersuchungsfeld, in dem sich Arbeitsweisen mit den unterschiedlichsten Fragestellungen beobachten, beschreiben und analysieren lassen.

Das Ziel dabei sollte sein, eine Schauspielausbildung oder auch die Ausbildung von Sprechwissenschaftler/-innen oder Regiestudierenden in Bezug zur zeitgenössischen Theaterpraxis zu setzen, und dies nicht nur auf Basis einer individuellen Beobachtung, sondern auf Basis systematischer Untersuchungen. Vor diesem Hintergrund sind auch Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Leistungen neu zu bewerten. So

können sprechkünstlerische Gestaltungsmittel, die als sprechkünstlerische Phänomene eingesetzt werden, ein Beurteilungskriterium darstellen, das sich an der Wirkung als „ästhetischer Erfahrung" misst. Performative Praktiken des Spielens und Sprechens erzielen das Erfahrbarwerden eines Inhalts, sie sind stark wirkungsorientiert und müssen demzufolge auf der Basis ihrer Wirkungsabsichten und Wirkungserfolge beurteilt werden. Hierzu zählt auch eine Neubewertung des Situations-, Hörer-, Raum- und Formbezugs, dessen systematische Untersuchung im Rahmen einer performativen Spielpraxis sowie generell im Rahmen kommunikativer Prozesse für das zeitgenössische Theater anzuregen wäre. Die vorangegangenen Ausführungen zeigen, dass es viele offene Fragen und Themenbereiche gibt. Die vorliegende Studie stellt erst den Beginn eines sich, so ist zu hoffen, auch innerhalb der Sprechwissenschaft im Aufbau befindenden Forschungsfelds dar.

Zuletzt soll methodenkritisch angemerkt werden, dass die Anzahl der Untersuchungsgegenstände von drei Probenprozessen zwar nicht repräsentativ ist, jedoch im Umfang des damit in Verbindung stehenden erhobenen Untersuchungskorpus eine große Herausforderung für dessen Bearbeitung darstellte. In Abhängigkeit von der Fragestellung sollte es akzeptabel sein, nur *einen* Probenprozess zu analysieren und vertieft in die Analyse einzelner Beispiele einzudringen. Zudem ist zu benennen, dass in der Probenbeobachtung dieser Studie der Fokus hauptsächlich auf die Regisseur/-innen und deren Arbeitsweisen gelegt wurde. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass vor allem methodische Ansätze der Texterarbeitung herausgearbeitet werden sollten, die stark von den einzelnen Schritten, Vorgaben und Vorgehensweisen der Regisseur/-innen bzw. deren Arbeitspartnern abgeleitet wurden. Dennoch wurde das Augenmerk auch immer wieder auf die Handlungen der Schauspielerinnen und Schauspieler gelenkt, die diese Vorgaben und Anweisungen umsetzten. Denkbar ist jedoch im Rahmen einer Probenprozessanalyse auch, verstärkt die Interaktion zwischen Schauspieler/-innen bzw. Akteur/-innen und Regisseur/-innen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu setzen. Entscheidend ist hierbei letztlich, welche Fragestellung im Vordergrund steht.

QUELLENVERZEICHNIS

Aderhold, Egon (1995): *Das gesprochene Wort. Sprechkünstlerische Gestaltung deutschsprachiger Texte*. Henschel Verlag. Berlin.

Aderhold, Egon (2007): *Sprecherziehung des Schauspielers*. 6. Auflage. Henschel Verlag. Berlin.

Aderhold, Egon/Wolf, Edith (2002): *Sprecherzieherisches Übungsbuch*. 13. Auflage. Henschel Verlag. Berlin.

Allen, Olivier (1980): *Pfropfen und Beschneiden. Time-Life Handbuch der Gartenkunde*. Time-Life International. Amsterdam.

Anders, Yvonne (2001): *Merkmale der Melodisierung und des Sprechausdrucks ausgewählter Dichtungsinterpretationen im Urteil von Hörern. Sprechwissenschaftlich phonetische Untersuchung.* Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik. Band 4. Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main u. a.

Artaud, Antonin (1979): *Das Theater und sein Double*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.

Balme, Christopher (2003): *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3., durchgesehene Auflage. Erich Schmidt Verlag. Berlin.

Barba, Eugenio (1985): *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters.* Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg.

Barrault, Jean-Louis (1979): Klappentext von Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double.* Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.

Barthes, Roland (1990): „Zuhören“. In: Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn.* Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, S. 249–263.

Beer, Bettina (2003): „Einleitung: Feldforschungsmethoden“. In: Beer, Bettina (Hg.): *Methoden und Techniken der Feldforschung*. Dietrich Reimer Verlag GmbH. Berlin, S. 9–31.

Bernhard, Barbara Maria (2014): *Sprechtraining für Schauspieler. Ein Übungsprogramm für Körper, Stimme und Gehör.* Henschel Verlag. Leipzig.

Beyerlein, Kerstin (2015): *„Theatrogene Textzonen“ oder „ein Theater der Ohren“? Das postdramatische Literaturtheater von Valère Novarina.* Verlag Königshausen & Neumann. Würzburg.

Binnerts, Paul (2014): *REAL TIME ACTING. Für ein Theater der Gegenwärtigkeit. Spiel Zeit Raum.* Schibri-Verlag. Milow.

Birkenhauer, Theresia (2013): „‚poesie im raum' – auf der suche nach der sprache des theaters". In: Dramaturgische Gesellschaft (Hg.): *Dramaturgie. Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft.* 1/13. Berlin, S. 7–9.

von Blomberg, Benjamin/Anders, Sonja (2007): „Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen". In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart.* Verlag Königshausen & Neumann. Würzburg, S. 109–119.

Böhm, Andreas (2013): „Theoretisches Codieren: Textanalyse in der Grounded Theory". In: Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch.* 10. Auflage. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg, S. 475–485.

Bose, Ines (2001): „Methoden der Sprechausdrucksbeschreibung am Beispiel kindlicher Spielkommunikation". In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (2), S. 262–303. Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018): www.gespraechsforschung-ozs.de/fileadmin/dateien/heft2001/ga-bose.pdf.

Bose, Ines (2003): *Dóch da sin ja' nur mûster. Kindlicher Sprechausdruck im sozialen Rollenspiel. Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik.* Band 9. Verlag Peter Lang. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main u. a.

Bose, Ines (2006): „Schulung von Gesprächskompetenz im Hörfunk". In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (7), S. 248–293. Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018): www.gespraechsforschung-ozs.de/fileadmin/dateien/heft2006/ag-bose.pdf.

Bose, Ines/Schwiesau, Dietz (Hg.) (2011): *Nachrichten sprechen, schreiben, hören. Forschungen zur Hörverständlichkeit von Radionachrichten*. Verlag Frank & Timme. Berlin.

Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.) (2013a): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen.

Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Stock, Eberhard/Neuber, Baldur (2013b): Profilbestimmende Forschungsthemen (Auswahl): Zusatzmaterial zu: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, Kap. A.2. Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018): http://meta.narr.de/9783823367703/A2_Profilbestimmende_Forschungsthemen.pdf.

Bose, Ines/Hannken-Illjes, Kati/Kurtenbach, Stephanie (2013c): „Sprechausdruck“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg): *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 85 f.

Bose, Ines/Stock, Eberhard (2013): „Forschungsmethoden“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 22–25.

Brecht, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke*. Band 12. Prosa 2. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Bubner, Rüdiger (1989): „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“. In: Bubner, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, S. 9–51.

Burckhardt, Barbara/Wille, Franz (2009): „Wo ist die Störung? Ein Gespräch mit dem Chorleiter Bernd Freytag über die Arbeit mit Einar Schleef und Volker Lösch, über Hebung, Senkung und Zäsur, den Einzelnen und die Klassenkampffrage“. In: *Theater heute,* Heft 7/2009, S. 6–11.

Chétouane, Laurent (2004): „Ein Schauspieler ist immer peinlich – deshalb muss er bleiben. Laurent Chétouane über seine Arbeit mit Schauspielern“. In: Primavesi, Patrick/Schmitt, Olaf A. (Hg): *Auf-Brüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Verlag Theater der Zeit. Recherchen 20. Berlin, S. 284–291.

Coblenzer, Horst/Muhar, Franz (1997): *Atem und Stimme. Anleitung zum guten Sprechen.* Öbv Österreichischer Bundesverlag Schulbuch GmbH & Co. Wien.

Derrida, Jacques (2001): „Signatur Ereignis Kontext“. In: Derrida, Jacques: *Limited Inc.,* hg. von Peter Engelmann. Passagen Verlag. Wien, S. 15–45.

Die Badische Landesbühne (Hg.) (2016): Programmheft zu *Zwischen Strom und Gestein*. Ein Solo-Abend über den Sinn und Unsinn unseres (Alltags-)Lebens von und mit Cornelius Danneberg. Spielzeit 2016/17.

Dietel, Gerhard (2000): *Wörterbuch Musik*. Bärenreiter-Verlag. Kassel/Basel/London/New York/Prag.

Eagleton, Terry (2017): *Kultur*. Aus dem Englischen von Hainer Kober. Ullstein. Berlin.

Ebert, Gerhard (1998a): „Lernen zu improvisieren“. In: Ebert, Gerhard/Penka, Rudolf (Hg.): *Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung.* 4. überarbeitete und ergänzte Auflage. Henschel Verlag. Berlin, S. 73–96.

Ebert, Gerhard (1998b): „Von der Improvisation zur Fixation“. In: Ebert, Gerhard/Penka, Rudolf (Hg.): *Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung.* 4. überarbeitete und ergänzte Auflage. Henschel Verlag. Berlin, S. 106–126.

Ebert, Gerhard (1999): *Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers*. Henschel Verlag. Berlin.

Ebert, Gerhard/Penka, Rudolf (Hg.) (1998): *Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung.* 4. überarbeitete und ergänzte Auflage. Henschel Verlag. Berlin.

Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.) (1984): *Meyers Taschenlexikon Musik* in 3 Bänden. Band 1: A-Gd. Meyers Lexikonverlag. Bibliographisches Institut Mannheim/Wien/Zürich.

Emerson, Robert M./Fretz, Rachel I./Shaw, Linda L. (2011): *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Second Edition. The University of Chicago Press. Chicago/London.

Féral, Josette (1982): „Performance and Theatricality: The Subject Demystified“. In: *Modern Drama.* Volume 25. Number 1/1982. University of Toronto Press. S. 170–181.

Finter, Helga (2002): „Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper“. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen Klänge Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Forum Modernes Theater. Schriftenreihe. Band 30. narr Verlag. Tübingen, S. 39–49.

Finter, Helga (2014a): *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979–2012*. Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main.

Finter, Helga (2014b): „Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen“. In: Finter, Helga: *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979–2012.* Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main, S. 19–34.

Finter, Helga (2014c): „Das Kameraauge des postmodernen Theaters“. In: *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979–2012.* Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main, S. 47–66.

Fischer, Hans (2003): „Dokumentation“. In: Beer, Bettina (Hg.): *Methoden und Techniken der Feldforschung.* Dietrich Reimer Verlag GmbH. Berlin, S. 265–294.

Fischer-Lichte, Erika (1983a): *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Band 1. Gunter Narr Verlag. Tübingen.

Fischer-Lichte, Erika (1983b): *Semiotik des Theaters. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung.* Band 2. Gunter Narr Verlag. Tübingen.

Fischer-Lichte, Erika (1983c): *Semiotik des Theaters. Aufführung als Text*. Band 3. Gunter Narr Verlag. Tübingen.

Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Francke Verlag. Tübingen/Basel.

Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Fischer-Lichte, Erika (2005a): „Performativität/performativ“. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 234–242.

Fischer-Lichte, Erika (2005b): „Erfahrung, ästhetische“. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 94–101.

Fischer-Lichte, Erika (2010): *Theaterwissenschaft.* A. Francke Verlag. Tübingen/Basel.

Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung.* Transcript Verlag. Bielefeld.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.) (2005): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar.

Fiukowski, Heinz (2004): *Sprecherzieherisches Elementarbuch.* 7., neu bearbeitete Auflage. Max Niemeyer Verlag. Tübingen.

Flick, Uwe (2014): *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung.* 6. Auflage. Rowohlt Verlag GmbH. Reinbek bei Hamburg.

Frisch, Max (1996): *Biedermann und die Brandstifter.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Geißner, Hellmut (1981): *Sprechwissenschaft. Theorie der mündlichen Kommunikation.* Scriptor. Königstein.

Geißner, Hellmut (1982): *Sprecherziehung. Didaktik und Methodik der mündlichen Kommunikation.* Scriptor. Königstein.

Geißner, Hellmut (1997): *Wege und Irrwege der Sprecherziehung. Personen, die vor 1945 im Fach anfingen und was sie schrieben.* Verlag Röhrig. St. Ingbert.

Goebbels, Heiner (2009): „HEINER MÜLLER VERSPRECHEN“. In: Müller-Schöll, Nikolaus/Goebbels Heiner (Hg.): *Heiner Müller Sprechen.* Verlag Theater der Zeit. Recherchen 69. Berlin, S. 282–287.

Goebbels, Heiner (2012): *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater.* Verlag Theater der Zeit. Recherchen 96. Berlin.

Goethe, Johann Wolfgang (2000): *Faust. Der Tragödie Erster Teil.* Durchgesehene Ausgabe. Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG. Stuttgart.

Götte, Ulli (2000): *Minimal Music. Geschichte – Ästhetik. Umfeld.* Verlag Florian Noetzel. Wilhelmshaven.

Gronemeyer, Nicole/Kirsch, Sebastian (2008): „Die Stille hinter den Bildern. Der Regisseur Laurent Chétouane im Gespräch mit Nicole Gronemeyer und Sebastian Kirsch". In: *Theater der Zeit* 3/2008, S. 22–27.

Günzel, Stephan (Hg.) (2010): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2003): „Die Emergenz der Emergenz. Was sich nicht von einer Theorie erfassen oder vorhersagen lässt: Klassische Grundannahmen über die Produktion von Wissen sind in Bewegung geraten". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 19.04.2003, Nr. 92, S. 38.

Gutenberg, Norbert (2001): *Einführung in die Sprechwissenschaft und Sprecherziehung*. Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main.

Haase, Martina (1985): *Brechts Theatertheorie und -praxis unter dem Aspekt der sprecherischen Gestaltungsmittel.* Dissertation. Universität Halle.

Haase, Martina (1987): „Brechts Theorie des Gestus – ihre Bedeutung für die Sprechwissenschaft". In: Krech, Eva-Maria/Suttner, Jutta/Stock, Eberhard (Hg.): *Ergebnisse der Sprechwirkungsforschung. Wissenschaftliche Beiträge.* Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, S. 369–372.

Haase, Martina (1997): „Die Genese des Begriffs Gestus bei Bertolt Brecht". In: Haase, Martina/Meyer, Dirk (Hg.): *Von Sprechkunst und Normphonetik. Festschrift zum 65. Geburtstag von Eva-Maria Krech.* Verlag Werner Dausien. Hanau/Halle (Saale), S. 65–73.

Haase, Martina (2004): „Beispiel für eine sprechkünstlerische Erarbeitung". In: Papst-Weinschenk, Marita (Hg.): *Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung*. Ernst Reinhardt Verlag. München, S. 202–208.

Haase, Martina (2013a): „Definition und Gegenstand der Sprechkunst". In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 177–181.

Haase, Martina (2013b): „Sprechkunst und Schauspielkunst". In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.):

Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 190–193.

Haase, Martina (2013c): „Das Prinzip des gestischen Sprechens". In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 214–219.

Haase, Martina (2013d): „Postdramatisches Theater". Zusatzmaterial zu: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen. Kap. F1.1. Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018): http://meta.narr.de/9783823367703/F11_postdramat_theater.pdf.

Haase, Martina (2013e): „Schauspielmethodische Grundbegriffe". In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 197–200.

Haase, Martina (2013f): „Geschichte und Funktion des Chorsprechens". In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 226 f.

Haase, Martina/Meyer, Dirk (Hg.) (1997): *Von Sprechkunst und Normphonetik. Festschrift zum 65. Geburtstag von Eva-Maria Krech.* Verlag Werner Dausien. Hanau/Halle (Saale).

Hage, Volker (2011): *Max Frisch.* Monographie. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg.

Haller, Albrecht von (1931): „Die Alpen". In: Brüggemann, Fritz (Hg.) (1931): *Vorboten der bürgerlichen Kultur.* Johann Gottfried Schnabel und Albrecht von Haller. Deutsche Literatur Reihe Aufklärung. Band 4. Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig, S. 310–324.

Haller, Albrecht von (2017): *Die Alpen und andere Gedichte.* Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG. Stuttgart.

Hinz, Melanie/Roselt, Jens (2011): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater.* Alexander Verlag. Berlin.

Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (2008): „Sprach- und Sprechwirkungsforschung/Language- and speech-effect research". In: Fix, Ulla/Gardt, Andreas/Knape, Joachim (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung.* Band 1. Walter de Gruyter. Berlin/New York, S. 772–786.

Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur (2010): „Prosodie im Fremdsprachenunterricht Deutsch – ein Überblick über Terminologie, Merk-

male und Funktionen“. In: *Deutsch als Fremdsprache.* Heft 1, S. 10–16.

Hirschfeld, Ursula/Stock, Eberhard (2013): „Suprasegmentale Phonologie und Phonetik“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 38–46.

Hofer, Steffi (2013): *Das handelnde Sprechen. Ein Übungsbuch für Berufssprecher*. Projektverlag. Bochum/Freiburg.

Hollmach, Uwe (2013a): „Theatrale Prozesse“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 193–197.

Hollmach, Uwe (2013b): „Synchronsprechen“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 206–208.

Hollmach, Uwe (2013c): „Phonostile – Stilisierte Alltagssprache im Theater“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 245–250.

Jelinek, Elfriede (1984): „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“. In: *TheaterZeitSchrift* 7/1984, S. 14–16.

Jirku, Brigitte (2015): „Materialität und Medialität postdramatischer Theatertexte“. In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *Postdramatik. Reflexion und Revision*. Praesens Verlag. Wien, S. 308–317.

Kiesler, Julia (2013a): „Methodische Grundlagen des Chorsprechens“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 227–229.

Kiesler, Julia (2013b): „Sprechkünstlerische Tendenzen im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 240–244.

Kiesler, Julia (2016): „‚Jede Szene ist ein neues Glück.‘ Verfahren der Texterarbeitung innerhalb des Probenprozesses ‚Faust‘ (J. W. Goethe) in der Regie von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern“. In: Unger, Angela (Hg.): *Sprechen in unterschiedlichen Kontexten: Radio, Wirtschaft, Theater, Fremdsprachenunterricht. Beiträge zum 2. Doktorandentag der Halleschen Sprechwissenschaft. Reflexionen*

des Gesellschaftlichen in Sprache und Literatur – Hallesche Beiträge. Band 5. Hg. v. Gerd Antos, Thomas Bremer, Ursula Hirschfeld, Andrea Jäger, Werner Nell, Angela Richter, S. 51–72. Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018): http://digital.bibliothek.uni-halle.de/pe/content/titleinfo/2422792.

Kiesler, Julia (2017): „Methodische Aspekte einer musikalischen Arbeit am Text – Ein Probenbeispiel". In: Hannken-Illjes, Kati/Franz, Katja/Gauß, Eva-Maria/Könitz, Friederike/Marx, Silke (Hg.): *Stimme – Medien – Sprechkunst. Sprache und Sprechen.* Band 49. Schneider Verlag Hohengehren GmbH. Baltmannsweiler, S. 62–73.

Kiesler, Julia/Rastetter, Claudia (2017): „Работа с текстом в современном театре". In: Васильев, Юрий (Hg.): *Речевое творчество актера: данность и предчувствие*. Verlag: Российский государственный институт сценических искусств, Чистый лист. Sankt Petersburg, S. 94–119.

Klawitter, Klaus/Minnich, Herbert (1998): „Sprechen". In: Ebert, Gerhard/Penka, Rudolf (Hg.): *Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung.* 4. überarbeitete und ergänzte Auflage. Henschel Verlag. Berlin, S. 257–273.

Klein, Gabriele (2007): „Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater". In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart.* Verlag Königshausen & Neumann. Würzburg, S. 65–78.

Klöck, Anja (2008): *Heiße West- und kalte Ostschauspieler? Diskurse, Praxen, Geschichte(n) zur Schauspielausbildung in Deutschland nach 1945.* Verlag Theater der Zeit. Recherchen 62. Berlin.

Knobloch, Clemens (2010): „Text/Textualität". In: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter /Steinwachs, Burkhart/Wolfzettel, Friedrich (Hg): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden.* Band 6. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 23–48.

König, Ekkehard/Brandt, Johannes G. (2006): „Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive". In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, S. 111–129.

Kolesch, Doris (2004): „Szenen der Stimme. Zur stimmlich – auditiven Dimension des Gegenwartstheaters". In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband: Theater fürs 21. Jahrhundert. München, S. 156–165.

Kolesch, Doris (2005a): „Ästhetik". In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 6–13.

Kolesch, Doris (2005b): „Textualität“. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 332–334.

Kolesch, Doris (2005c): „Liveness“. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 188–190.

Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.) (2006): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.

Konzerttheater Bern (Spielzeit 2014/15): Programmheft zur Inszenierung *Faust. Der Tragödie erster Teil* von Johann Wolfgang von Goethe, Regie: Claudia Bauer, Premiere am 10. September 2014.

Kranich, Wieland (2013): „Aktuelle Studie zum Vergleich des Bühnensprechens von Sängern und Schauspielern“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 251–259.

Kranich, Wieland (2016): *Sprechwissenschaftliche Grundlagen der Prosodieperzeption. Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik.* Band 4. Frank & Timme GmbH. Berlin.

Krech, Eva-Maria (1987): *Vortragskunst.* VEB Bibliographisches Institut Leipzig.

Krech, Eva-Maria (1991): „Wirkungen und Wirkungsbedingungen sprechkünstlerischer Äußerungen“. In: Krech, Eva-Maria/Richter, Günther/Stock, Eberhard/Suttner, Jutta (Hg.): *Sprechwirkung. Grundfragen, Methoden und Ergebnisse ihrer Erforschung.* Akademie Verlag. Berlin, S. 193–250.

Krech, Eva-Maria/Richter, Günther/Stock, Eberhard/Suttner, Jutta (1991) (Hg.): *Sprechwirkung. Grundfragen, Methoden und Ergebnisse ihrer Erforschung.* Akademie Verlag. Berlin.

Krech, Eva-Maria (1999): „Sprechwissenschaft an der Universität Halle – Entwicklung und Perspektiven“. In: Krech, Eva-Maria/Stock, Eberhard (Hg): *Sprechwissenschaft – Zu Geschichte und Gegenwart. Festschrift zum 90jährigen Bestehen von Sprechwissenschaft/Sprecherziehung an der Universität Halle.* Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik. Band 3. Verlag Peter Lang. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main u. a., S. 21–39.

Krech, Eva-Maria (2007): „Sprechwissenschaft in Halle – Zum Werden einer universitären, wissenschaftlichen Disziplin“. In: Bose, Ines (Hg.): *Sprechwissenschaft. 100 Jahre Fachgeschichte an der Universität Halle.* Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik.

Band 22. Verlag Peter Lang. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main u. a., S. 31–46.

Krech, Eva-Maria/Stock, Eberhard/Hirschfeld, Ursula/Anders, Lutz Christian (Hg.) (2010): *Deutsches Aussprachewörterbuch.* Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York.

Kristeva, Julia (1972): „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. In: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven.* Band 3. Verlag Athenäum. Frankfurt am Main, S. 345–375.

Kristeva, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Kurzenberger, Hajo (2009a): „Die Kraft der Gruppe“. In: *Theater heute*, Heft 7/2009, S. 14–23.

Kurzenberger, Hajo (2009b): *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität.* Transcript Verlag. Bielefeld.

Kurzenberger, Hajo (2011): „Multiperspektivität des Darstellens. Zum Paradigmenwechsel des Schauspielens“. In: Rey, Anton/Kurzenberger, Hajo/Müller, Stephan (Hg.): *Wirkungsmaschine Schauspieler – vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielemacher.* Alexander Verlag. Berlin, S. 75–84.

Lachmann, Renate (1982): „Dialogizität und poetische Sprache“. In: Lachmann, Renate (Hg.): *Dialogizität.* Wilhelm Fink. München, S. 51–62.

Lämke, Ortwin (2004): „Grundlagen des interpretierenden Textsprechens“. In: Papst-Weinschenk, Marita (Hg.): *Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung*. Ernst Reinhardt Verlag. München, S. 180–189.

Lamnek, Siegfried (1995): *Qualitative Sozialforschung.* Band 2. Methoden und Techniken. 3. korrigierte Auflage. Beltz Psychologie Verlags Union. Weinheim.

Lamnek, Siegfried (2005): *Qualitative Sozialforschung*. Lehrbuch. 4., vollständig überarbeitete Auflage. Beltz Verlag. Weinheim/Basel.

Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater.* Verlag der Autoren. Frankfurt am Main.

Lindlar, Heinrich 1997: *Wörterbuch der Musik.* Bechtermünz Verlag. Frankfurt am Main.

Linke, Ulrich (1997): *Minimal Music. Dimensionen eines Begriffs.* Verlag Die blaue Eule. Essen.

Linklater, Kristin (2001): *Die persönliche Stimme entwickeln.* Ernst Reinhardt Verlag. München/Basel.

Lösch, Volker (2014): „Wacht auf!“. In: *Tages-Anzeiger* vom 13. Februar 2014, S. 9 sowie in: Theater Basel (Spielzeit 2013/14): Programmheft zur Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch, Regie: Volker Lösch, Premiere am 27. Februar 2014, S. 18–24.

Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Lüders, Christian (2013): „Beobachten im Feld und Ethnographie“. In: Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch.* 10. Auflage. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg, S. 384–401.

Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Markert, Wilfried (1998): „Diktion“. In: Ebert, Gerhard/Penka, Rudolf (Hg.): *Schauspielen. Handbuch der Schauspieler-Ausbildung.* 4. überarbeitete und ergänzte Auflage. Henschel Verlag. Berlin, S. 284–292.

Martinez, Matias (2005): „Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis“. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft.* Deutscher Taschenbuch Verlag. München, S. 430–445.

Matzke, Annemarie (2011): „Konzepte proben – Probenprozesse in postdramatischen Theaterformen“. In: Rey, Anton/Kurzenberger, Hajo/Müller, Stephan (Hg.) (2011): *Wirkungsmaschine Schauspieler – vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielemacher.* Alexander Verlag. Berlin, S. 42–52.

Matzke, Annemarie (2012): *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe.* Transcript Verlag. Bielefeld.

McAuley, Gay (1998): „Towards an Ethnography of Rehearsal“. In: *New Theatre Quarterly.* Volume 14, Issue 53. S. 75–85.

McAuley, Gay (2012): *Not magic but work. An ethnographic account of a rehearsal process.* Manchester.

Meister, Monika/Szeiler, Josef (2012): „Dirigierter und kreativer Chor“. In: Enzelberger, Genia/Meister, Monika/Schmitt, Stefanie (Hg.): *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, hg. vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. 58. Jahrgang. Heft 1. Böhlau Verlag. Wien, S. 67–76.

Merrill, Julia (2016): *Die Sprechstimme in der Musik. Komposition, Notation, Transkription.* Springer VS. Wiesbaden.

Meyer-Kalkus, Reinhart (2001): *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert.* De Gruyter. Berlin.

Meyer-Kalkus, Reinhart (2010): „Zwischen Pathos und Pathosschwund. Zur Sprechkunst in Deutschland nach 1945". In: *Passions in Context. International Journal for the History and Theory of Emotions,* No.1, Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018): www.passionsincontext.de.

Meyer-Kalkus, Reinhart (2017): „Die Vortragsstimme in literarischer Vortragskunst – am Beispiel von Ingeborg Bachmanns Lesungen". In: Hannken-Illjes, Kati/Franz, Katja/Gauß, Eva-Maria/Könitz, Friederike/Marx, Silke (Hg.): *Stimme – Medien – Sprechkunst. Sprache und Sprechen.* Band 49. Schneider Verlag Hohengehren GmbH. Baltmannsweiler, S. 1–27.

Millner, Alexandra (2015): „Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek". In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *„Postdramatik". Reflexion und Revision.* Praesens Verlag. Wien, S. 167–184.

Müller, Heiner (1990): *Zur Lage der Nation.* Rotbuch Verlag. Berlin.

Müller, Heiner (2003): *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Autobiographie*. Erweiterte Neuausgabe. Verlag Kiepenheuer & Witsch. Köln.

Müller, Heiner (1996): *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*. Verlag der Autoren. Frankfurt am Main.

Müller-Schöll, Nikolaus (2015): „Gesten des Opfers (der Kunst). Zur Aufgabe des Tänzers in Laurent Chétouanes *Sacré Sacre du Printemps*". In: Müller-Schöll, Nikolaus/Otto, Leonie (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane*. Transcript Verlag. Bielefeld, S. 83–100.

Müller-Schöll, Nikolaus/Otto, Leonie (2015): „Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane". In: Müller-Schöll, Nikolaus/Otto, Leonie (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane.* Transcript Verlag. Bielefeld, S. 9–23.

Nancy, Jean-Luc (2007): *Corpus.* Diaphanes Verlag. Zürich. Berlin.

Neuber, Baldur (2002): *Prosodische Formen in Funktion. Leistungen der Suprasegmentalia für das Verstehen, Behalten und die Bedeutungs(re)konstruktion.* Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik. Band 7. Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main u. a.

Neuber, Baldur (2004): „Sprecherische Erarbeitung künstlerischer Texte". In: Papst-Weinschenk, Marita (Hg.): *Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung.* Ernst Reinhardt Verlag. München, S. 198–202.

Neuber, Baldur (2010): „Sprechwirkungen des Deutschen: Ergebnisse und Perspektiven prosodischer Wirkungsuntersuchungen". In: *IDV-*

Magazin (81), S. 146–159. Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018): www.idvnetz.org/publikationen/magazin/IDV-Magazin81.pdf.

Neuber, Baldur (2013a): „Diachrone Entwicklungsaspekte der Sprechkunst im 20. und 21. Jh.“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 187–190.

Neuber, Baldur (2013b): „Vorstellungen von sprechkünstlerischen Prozessen“. In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*. Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 208–213.

Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (2013): „Miszellen – Überlegungen in Nachbardisziplinen“. Zusatzmaterial zu: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen. Kapitel A.1. Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018):
http://meta.narr.de/9783823367703/A1_Miszellen.pdf.

Neumann, Hans-Christian (1991): „Chorsprechen in der Schauspielerausbildung“. In: Kutter, Uta/Wagner, Roland W. (Hg.): *Stimme. Sprache und Sprechen.* Band 25. Cornelsen Verlag Scriptor GmbH & Co. Frankfurt am Main, S. 123–128.

Nöther, Matthias (2008): *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*. Böhlau Verlag. Köln/Weimar/Wien.

Pflüger, Maja Sibylle (1996): *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek.* Francke Verlag. Tübingen.

Pinto, Vito (2012): *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film.* Transcript Verlag. Bielefeld.

Poschmann, Gerda (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse.* Max Niemeyer Verlag. Tübingen.

Primavesi, Patrick (2004): „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text + Kritik.* Sonderband: Theater fürs 21. Jahrhundert. München, S. 8–25.

Rastetter, Claudia (2017a): „Das Playback-Verfahren in der Arbeit der Regisseurin Susanne Kennedy“. In: Hannken-Illjes, Kati/Franz, Katja/Gauß, Eva-Maria/Könitz, Friederike/Marx, Silke (Hg.): *Stimme – Medien – Sprechkunst. Sprache und Sprechen*. Band 49. Schneider Verlag Hohengehren GmbH. Baltmannsweiler, S. 49–61.

Rastetter, Claudia (2017b): „Jelinek sprechen – Textarbeit im Probenprozess zu Elfriede Jelineks ‚*Wut*' in der Regie von Nicolas Stemann". In: Wagner, Roland (Hg.): *Sprechen. Zeitschrift für Sprechwissenschaft, Sprechpädagogik, Sprechtherapie, Sprechkunst.* Heft 64. Heidelberg, S. 68–81.

Rey, Anton (2015): „Disembodied Voice. Geschichte einer Inszenierung als künstlerische Forschung". In: Rey, Anton/Pérez, Germán Toro (Hg.): *Disembodied Voice. subTexte 10.* Alexander Verlag. Berlin, S. 9–17.

Ritter, Hans Martin (1986): *Das gestische Prinzip.* Prometh-Verlag. Köln.

Ritter, Hans Martin (1989): *Dem Wort auf der Spur*. Prometh-Verlag. Köln.

Ritter, Hans Martin (1998): „Sprecherziehung als Körperarbeit. Sprecherziehung in der Schauspielausbildung". In: Bayerische Theaterakademie München/Marko, Gerda (Hg.): *Integration von Sprecherziehung, Liedgestaltung und Körpertraining in der Ausbildung zum Schauspieler. Dokumentation der Arbeitstagung der Bayerischen Theaterakademie München 26. bis 29. März 1998.* Greenstuff Iris & Jochen Grün. München. S. 27–36.

Ritter, Hans Martin (1999): *Sprechen auf der Bühne. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Henschel Verlag. Berlin.

Ritter, Hans Martin (2004): „Gestisches Sprechen". In: Pabst-Weinschenk, Marita (Hg.): *Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung.* Ernst Reinhardt Verlag. München, S. 190–198.

Ritter, Hans Martin (2009): *ZwischenRäume: Theater-Sprache-Musik. Grenzgänge zwischen Kunst und Wissenschaft*. Schibri-Verlag. Milow.

Ritter, Hans Martin (2013a): „Schwesterliche Zuneigung – schwesterliches Fremdeln. Theater und Musik und das Moment der Verfremdung: eine Spurensuche mit Blick auf aktuelle Aufführungen". In: Ritter, Hans Martin (Hg.): *Nachspielzeit. Aufsätze zu theaterpädagogischen und theaterästhetischen Fragen 2009–2013*. epubli GmbH. Berlin, S. 71–117.

Ritter, Hans Martin (2013b): „Gestus und Habitus. Nähe und Ferne zweier Begriffswelten". In: Ritter, Hans Martin (Hg.): *Nachspielzeit. Aufsätze zu theaterpädagogischen und theaterästhetischen Fragen 2009–2013.* epubli GmbH. Berlin, S. 44–62.

Ritter, Hans Martin (2013c): „Jonglieren mit alten Hüten. Prozesse – Produkte. Anknüpfungspunkte". In: Ritter, Hans Martin (Hg.): *Nachspielzeit. Aufsätze zu theaterpädagogischen und theaterästhetischen Fragen 2009–2013.* epubli GmbH. Berlin, S. 63–70.

Ritter, Hans Martin (2013d) (Hg.): *Nachspielzeit. Aufsätze zu theaterpädagogischen und theaterästhetischen Fragen 2009–2013.* epubli GmbH. Berlin.

Ritter, Hans Martin (2015a): „Streifzüge zwischen Theater und Performance". In: Wagner, Roland (Hg.): *Sprechen. Zeitschrift für Sprechwissenschaft, Sprechpädagogik, Sprechtherapie, Sprechkunst.* Heft 60. Heidelberg, S. 52–63.

Ritter, Hans Martin (2015b): „Zwischen Ideologie, Pygmalion-Syndrom und Handwerkerstolz – der schwierige Weg zu kritischer Offenheit in Sprechkunst und ästhetischer Kommunikation". In: Teuchert, Brigitte (Hg.): *Aktuelle Forschungstendenzen in der Sprechwissenschaft. Normen, Werte, Anwendung. Sprache und Sprechen.* Band 48. Schneider Verlag Hohengehren GmbH. Baltmannsweiler, S. 33–43.

Ritter, Hans Martin (2016): „Theater und Sprache und die wiederkehrende Rede von einer Sprach-Krise". In: Wagner, Roland (Hg.): *Sprechen. Zeitschrift für Sprechwissenschaft, Sprechpädagogik, Sprechtherapie, Sprechkunst.* Heft 61. Heidelberg, S. 95–104.

Ritter, Hans Martin (2018): „Gestus und Präsenz. Wechselwirkungen und Wechselspiele zwischen sozialer Wirklichkeit und künstlerischer Praxis". In: Wagner, Roland (Hg.): *Sprechen. Zeitschrift für Sprechwissenschaft, Sprechpädagogik, Sprechtherapie, Sprechkunst.* Heft 65. Heidelberg, S. 47–58.

Roesner, David (2003): *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen.

Roesner, David (2015a): *Musikalität und Musikalisierung – Dispositive und Strategien des Theaters.* Vortrag im Rahmen des Forschungsmittwochs an der Hochschule der Künste Bern in Bezug auf das Forschungsprojekt „Methoden der sprechkünstlerischen Probenarbeit im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater". Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018): www.academia.edu.

Roesner, David (2015b): „Theaterausbildung als Spielraum". In: Theaterakademie August Everding (Hg.): *Spielraum für die Zukunft des Theaters*, S. 28–31. Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018): https://www.theaterakademie.de/media/epaper/studienbuch_finale_screen.pdf.

Roselt, Jens (2005): „Dialog/Monolog". In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 67–72.

Schenck, Cécile (2015): „Von einem *Sacre* zum Anderen. Figuren der Fremdheit in Laurent Chétouanes *Sacré Sacre du Printemps*". In:

Müller-Schöll, Nikolaus/Otto, Leonie (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane.* Transcript Verlag. Bielefeld, S. 73–82.

Schleef, Einar (1997): *Droge Faust Parsifal.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Schmidt, Viola (2010): „Gestisches Sprechen. Die sprecherzieherische Ausbildung von Schauspielstudierenden an der Hochschule für Schauspielkunst ‚Ernst Busch'". In: Stegemann, Bernd (Hg.): *Lektionen 4. Schauspielen Ausbildung.* Verlag Theater der Zeit. Berlin, S. 158–168.

Schmidt, Viola (2019): *Mit den Ohren sehen. Die Methode des gestischen Sprechens an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch.* Verlag Theater der Zeit. Berlin.

Schönfelder, Anne Marie (1988): *Untersuchungen zu Erwartungen von Hörern hinsichtlich sprechkünstlerischer Interpretationen und zur Wirkung sprechkünstlerisch interpretierter Lyrik auf Hörer.* Dissertation. Universität Halle.

Schouten, Sabine (2005): „Materialität". In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 194–196.

Schrödl, Jenny (2012): *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater.* Transcript Verlag. Bielefeld.

Schuler, Margarete/Harrer, Stephanie (2013): *Grundlagen der Schauspielkunst*. Henschel Verlag. Leipzig.

Schuster, Tim (2013): *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*. Neofelis Verlag. Berlin.

Seel, Martin (2002): *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Shakespeare, William (2012): *Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Christa Schuenke*. 6. Auflage. dtv-Verlag. München.

Shakespeare, William (1903): *Shakespeares Sonette,* übersetzt von Max Josef Wolff. B. Behr's Verlag. Berlin.

Shakespeare, William (2003): *The Sonnets. Die Sonette. Englisch/Deutsch.* Reclam. Stuttgart.

Sollich, Robert (2005): „Montage". In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 208–209.

Standfest, Christine (2012): „Surabaya Johnny reverberating. Vermischte Überlegungen zu der Frage ‚Wann ist ein Chor ein Chor?'". In: Enzelberger, Genia/Meister, Monika/Schmitt, Stefanie (Hg.): *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater.* Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film-

und Medienwissenschaft, hg. vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. 58. Jahrgang. Heft 1. Böhlau Verlag. Wien, S. 77–88.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch (1999): *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens.* 5. Auflage. Henschel Verlag. Berlin.

Stegemann, Bernd (2009): *Lektionen 1. Dramaturgie.* Verlag Theater der Zeit. Berlin.

Stegemann, Bernd (2010): *Lektionen 4. Schauspielen Ausbildung.* Verlag Theater der Zeit Berlin.

Stegemann, Bernd (2011): „Drei Formen des Schauspielens". In: Rey, Anton/Kurzenberger, Hajo/Müller, Stephan (Hg.): *Wirkungsmaschine Schauspieler – vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielemacher.* Alexander Verlag. Berlin, S. 102–109.

Stegemann, Bernd (2014): *Kritik des Theaters.* Verlag Theater der Zeit. 2. Auflage. Berlin.

Stock, Eberhard (1991): „Grundfragen der Sprechwirkungsforschung". In: Krech, Eva-Maria/Richter, Günther/Stock, Eberhard/Suttner, Jutta (Hg.): *Sprechwirkung. Grundfragen, Methoden und Ergebnisse ihrer Erforschung*. Akademie Verlag. Berlin, S. 9–58.

Stock, Eberhard (1996): *Deutsche Intonation.* Langenscheidt. Leipzig u. a.

Stock, Eberhard/Velickova, Ludmila (2002): *Sprechrhythmus im Russischen und im Deutschen.* Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik. Band 8. Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main u. a.

Theater Basel (Spielzeit 2013/14): Programmheft zur Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch, Regie: Volker Lösch, Premiere am 27. Februar 2014.

Tigges, Stefan (2015): „(Post)Dramatische Formenvielfalt. Ausformungen, Durchdringungen und Abgrenzungen". In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): *„Postdramatik". Reflexion und Revision.* Praesens Verlag. Wien, S. 185–213.

Travkina, Elena (2010): *Sprechwissenschaftliche Untersuchungen zur Wirkung vorgelesener Prosa (Hörbuch).* Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik. Band 34. Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main u. a.

Umathum, Sandra (2005): „Performance". In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 231–234.

Vasiljev, Jurij A. (2000): *Imagination Bewegung Stimme. Variationen für ein Training.* Verlag Urban. Trstěnice.

Vasiljev, Jurij A. (2002): *Stimme Bewegung Atem. Training für Stimmenergie und Kommunikation.* Verlag Urban. Trstěnice.

Vogel, Juliane (2013): „Intertextualität“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart, S. 47–55.

Waffenschmid, Maren (2012): „Wie das ‚Ich‘ in einer Chor-Figur verschwinden kann“. In: Enzelberger, Genia/Meister, Monika/Schmitt, Stefanie (Hg.): *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater.* Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, hg. vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. 58. Jahrgang. Heft 1. Böhlau Verlag. Wien, S. 55–66.

Waldenfels, Bernhard (1998): *Der Stachel des Fremden.* 3. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Waldenfels, Bernhard (2015): „Fremdes denken – Fremdes tanzen“. In: Müller-Schöll, Nikolaus/Otto, Leonie (Hg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane.* Transcript Verlag. Bielefeld, S. 37–52.

Weiler, Christel (2005): „Postdramatisches Theater“. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar, S. 245–248.

Weiler, Christel/Roselt, Jens (2017): *Aufführungsanalyse. Eine Einführung.* A. Francke Verlag. Tübingen.

Wessel, Anna (2016): „‚Sprache ist eine Waffe. Wenn sie nichts auslöst, kann man sie auch weglassen.‘ Handlungsstrategien und sprechkünstlerische Realisierungen in Probenprozessen zeitgenössischer deutschsprachiger Inszenierungen“. In: Unger, Angela (Hg.): *Sprechen in unterschiedlichen Kontexten: Radio, Wirtschaft, Theater, Fremdsprachenunterricht. Beiträge zum 2. Doktorandentag der Halleschen Sprechwissenschaft.* Reflexionen des Gesellschaftlichen in Sprache und Literatur – Hallesche Beiträge Band 5. Hg. v. Gerd Antos, Thomas Bremer, Ursula Hirschfeld, Andrea Jäger, Werner Nell, Angela Richter, S. 73–90. Online verfügbar unter (letzter Zugriff am 30.06.2018): http://digital.bibliothek.uni-halle.de/pe/content/titleinfo/2422792.

Wessel, Anna (2017): „Methodische Aspekte sprechwissenschaftlicher Probenprozessforschung“. In: Hannken-Illjes, Kati/Franz, Katja/Gauß, Eva-Maria/Könitz, Friederike/Marx, Silke (Hg.): *Stimme – Medien – Sprechkunst. Sprache und Sprechen*. Band 49. Schneider Verlag Hohengehren GmbH. Baltmannsweiler, S. 74–85.

Wirth, Uwe (2004): „Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpfropfung“. In: Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Schuma-

cher, Eckhard/Weingart, Brigitte (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. DuMont Literatur und Kunst Verlag. Köln, S. 18–33.

Wirth, Uwe (2012): „Zitieren Pfropfen Exzerpieren". In: Martin Roussel (Hg.): *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*. Wilhelm Fink Verlag. München, S. 79–98.

Ziegler, Deborah (2013): „Blick aus dem Theater auf das Theater". In: Bose, Ines/Hirschfeld, Ursula/Neuber, Baldur/Stock, Eberhard (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft: Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst.* Narr Francke Attempto Verlag. Tübingen, S. 267 f.

Internetquellen

Internetquelle 1 (2014), letzter Zugriff am 30.06.2018: www.kampnagel.de/de/programm/archiv/?rubrik=archiv&detail=1818.

Internetquelle 2 (2008), letzter Zugriff am 30.06.2018: www.rehearsalmatters.org.

Internetquelle 3 (2015), letzter Zugriff am 30.06.2018: https://schauspielstuttgart.com/2015/01/14/holderlins-sprache-antigones-begehren-und-die-aktualitat-der-tragodie.

Internetquelle 4 (2005), letzter Zugriff am 30.06.2018: www.li-go.de/prosa/dramaalt/spielimspielillusionsbrechungALT.html.

Internetquelle 5 (2002), letzter Zugriff am 30.06.2018: www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/glossary/dialogizitaet.

Internetquelle 6 (2013), letzter Zugriff am 30.06.2018: http://meta.narr.de/9783823367703/B_Glossar.pdf.

Internetquelle 7, letzter Zugriff am 30.06.2018: www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/polyphonie.html.

Internetquelle 8 (2017), letzter Zugriff am 30.06.2018: www.theaterwrede.de/flausenkongress/wp-content/uploads/sites/3/2017/04/Jens-Roselt_Regietisch-als-Metapher.pdf.

Internetquelle 9, letzter Zugriff am 30.06.2018: www.audiotranskription.de/f4-analyse.

Unveröffentlichte Quellen/Erhebungsmaterial

Interview 1, Julia Kiesler mit Laurent Chétouane, geführt am 5. November 2013.
Interview 2: Julia Kiesler mit Bernd Freytag, geführt am 24. Februar 2014.
Interview 3: Julia Kiesler mit Volker Lösch, geführt am 27. Februar 2014.
Interview 4: Julia Kiesler mit Claudia Bauer, geführt am 11. September 2014.

Erhebungsmaterial der Probenarbeit von Laurent Chétouane

Hochschule der Künste Bern: Vorlesungsverzeichnis des Master-Campus-Theater-CH, Herbstsemester 2013/14.
Kiesler, Julia: Materialiensammlung zum Probenprozess von Laurent Chétouane:
1. E-Mail-Korrespondenz zwischen Laurent Chétouane und Wolfram Heberle, Leiter des Studienbereiches Theater der Hochschule der Künste Bern.
2. Schriftliche Notizen zum Vortrag „Der Text spricht, nicht ich – Begegnung mit einer Theaterpraxis" von Laurent Chétouane auf der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft 2013 an der Bayerischen Theaterakademie August Everding zum Thema: „Es gilt das gesprochene Wort. Sprechen auf der Bühne – und über das Theater", 24.–27. Januar 2013, gehalten am 27. Januar 2013.
3. *Shakespeare-Sonette:* Textauswahl der Studierenden.

Probenprotokolle:
Kiesler, Julia: Feldnotiz 2013-09-10
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-10-07
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-10-08
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-10-09
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-10-10
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-10-17
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-10-18
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-10-23
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-10-24
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-10-31
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-11-01

Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-11-06
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-11-07
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2013-11-08

Audioaufnahmen:
LCH_Aufnahme 1_2013-10-08
LCH_Aufnahme 4_2013-10-09
LCH_Aufnahme 5_2013-10-09
LCH_Aufnahme 6_2013-10-10
LCH_Aufnahme 10_2013-10-17
LCH_Aufnahme 14_2013-10-18
LCH_Aufnahme 19_2013-10-23
LCH_Aufnahme 20_2013-10-23
LCH_Aufnahme 24_2013-10-24
LCH_Aufnahme 25_2013-10-24
LCH_Aufnahme 32_2013-11-06
LCH_Aufnahme 33_2013-11-06
LCH_Aufnahme 34_2013-11-06

Erhebungsmaterial der Probenarbeit von Volker Lösch

Freytag, Bernd/Lepschy, Christoph/Lösch, Volker (2014): Textmaterial des Chors 1. Stand: 10. Januar 2014/14. Januar 2014/17. Januar 2014/23. Januar 2014.

Lepschy, Christoph/Lösch, Volker (2014): Textfassung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch für das Theater Basel, Spielzeit 2013/14, Stand: 1. Januar 2014/10. Februar 2014/15. Februar 2014/25. Februar 2014.

Kiesler, Julia: Materialiensammlung zum Probenprozess von Volker Lösch:
1. Fragebogen für die Interviews mit den Migrant/-innen.
2. E-Mail-Korrespondenz zwischen Volker Lösch und Julia Kiesler.

Theater Basel 2013/14: *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch. Inszenierung von Volker Lösch. Materialien.

Probenprotokolle:
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-09
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-10
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-15
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-17

Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-23
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-24
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-28 II
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-29
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-30
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-31 I
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-01-31 II
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-12 I
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-13
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-14 I
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-14 II
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-17 II
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-20
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-21 II
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-24
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-24 HP I
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-25 I
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-25 HP II
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-26
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-02-26 GP

Erhebungsmaterial der Probenarbeit von Claudia Bauer

Bauer, Claudia/Hofer, Sabrina (2014): Textfassung *Faust. Der Tragödie erster Teil* von Johann Wolfgang von Goethe für das Konzerttheater Bern, Spielzeit 2014/15, Stand: 10. Juni 2014/16. Juni 2014/31. August 2014.

Kiesler, Julia: Materialiensammlung zum Probenprozess von Claudia Bauer:
Baierlein, Peer: Sprechgesang 1 Leadsheet
Baierlein, Peer: Sprechgesang 1_2014-07-09_I
Baierlein, Peer: Sprechgesang 1_2014-07-09_II
Baierlein, Peer: Sprechgesang 1_2014-07-09_III
Baierlein, Peer: Sprechgesang 1_2014-07-09_IV

Probenprotokolle:

Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-06-12
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-06-16 I
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-06-16 II
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-06-17
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-06-18

Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-06-26
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-08-13
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-08-29
Kiesler, Julia: Probenprotokoll 2014-09-08

Audioaufnahmen:

CB_Aufnahme 1_2014-06-16/1 (Konzeptionsprobe)
CB_Aufnahme 4_2014-06-17/4
CB_Aufnahme 5_2014-06-17/5
CB_Aufnahme 17_2014-06-26/17
CB_Aufnahme 18_2014-06-26/18
CB_Aufnahme 41_2014-08-21/41

Zeichenerklärung

BF = Bernd Freytag
CB = Claudia Bauer
LCH = Laurent Chétouane
VL = Volker Lösch
S = Studierende/r
/ = Zäsur oder Pause
. = Pause
, = Zäsur
_ = Akzent
[o:]= Lautschriftzeichen für den langen gespannten o-Laut
[z] = Lautschriftzeichen für den stimmhaften s-Laut

ANHANG

Anhang 1: Probenprotokollbeispiel aus der Probenprozessbeobachtung zu *Biedermann und die Brandstifter* (Max Frisch) in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel

Zweite Chorprobe am 10. Januar 2014, 18.00–20.40 Uhr
Die erste Chorprobe fand gestern Abend von ca. 18 bis 20 Uhr statt, an welcher ich allerdings nicht anwesend war. Laut Beschreibung von Teresa, der Bühnenbildnerin, mit der ich vor der heutigen Probe ein kurzes Gespräch hatte, wurde gestern ein Text, bestehend aus zwanzig kurzen Abschnitten, verteilt, der von den Frauen und Männern des „Migrantenchors“ mit unterschiedlichen Aufteilungen gelesen wurde. Textpassagen seien einzeln, zu zweit, in kleineren Gruppen, von allen, nur von den Frauen oder nur von den Männern gelesen worden. Zum einen geht es darum, dass alle Beteiligten das zur Verfügung stehende Textmaterial und damit die aus den Interviews der Einzelnen gewonnenen Geschichten kennenlernen, zum anderen möchte die Regie mögliche Konstellationen ausprobieren und die Stimmen der einzelnen Männer und Frauen hören.

Die heutige zweite Chorprobe beginnt pünktlich um 18 Uhr, wieder im externen Probenraum in der Holbeinstrasse in Basel. Es sind elf von 13 Choristen anwesend, darunter sieben Frauen und vier Männer, weiterhin der Regisseur Volker Lösch, der Chorleiter Bernd Freytag, die Bühnenbildnerin Teresa Grosser, der Dramaturg Christoph Lepschy und inklusive meiner Person fünf weitere Assistent/-innen und Hospitant/-innen. Die gesamte Gruppe sitzt gemeinsam innerhalb eines grossen Stuhlkreises. Aus den Interviews mit den Laien wurden insgesamt ca. hundert Seiten Textmaterial generiert, welche nun in einem Arbeitsprozess vom Regieteam in mehreren Etappen auf ca. zehn Seiten gekürzt wird. Geplant ist, in zwei Wochen die endgültige Textfassung zu haben, welche die Migranten lernen sollen. Heute werden insgesamt drei mehrseitige Textblätter ausgegeben, ein weiterer Text, der von Martin Wigger, einem nicht an dieser Produktion beteiligten Dramaturgen des Schauspiel Basel, als in der Schweiz lebender Deutscher verfasst wurde, wird am Ende der Probe aufgeteilt von Bernd Freytag und Volker Lösch gelesen. Aber zum Anfang:

Der erste Text wird ausgeteilt. Er ist in englischer Sprache verfasst und besteht aus fünf kurzen Absätzen. Volker Lösch erteilt zwei Frauen

die Aufgabe, Abschnitt Nr. 1 gemeinsam zu lesen. Sie haben Mühe mit der Synchronität, mit dem Tempo, mit der Sprache. Volker Lösch arbeitet mit ihnen. Er gibt ihnen Zäsuren und Akzente vor, die sie gemeinsam realisieren sollen und die sofort festgelegt werden. Sie probieren ein paar Mal den Text mit gemeinsamen Zäsuren und Akzenten synchron zu sprechen. Anschliessend weist sie Lösch auf eine Haltung hin, ohne dies so zu benennen. Er bezeichnet den Textabschnitt als freudig, also sollen sie ihn nicht so traurig und nicht so langsam lesen, sondern fröhlich. Dazu werden sie gebeten, aufzustehen. Danach geht es im Text weiter. Eine andere Frau wird von Lösch aufgefordert, den zweiten sehr kurzen Absatz des englischen Textes allein zu lesen. Sie spricht kein Englisch, also liest eine andere Frau diese Passage allein. Anschliessend liest eine vierte Frau den dritten Absatz. Sie sagt, sie könne nicht gut Englisch. An dieser Stelle schaltet sich der Chorleiter Bernd Freytag in die Arbeit ein. Bisher sind alle Anweisungen und Arbeitsansätze von Volker Lösch gekommen, nun arbeitet Bernd Freytag mit der Frau einzeln. Er weist sie an, lauter zu sprechen, es werden Zäsuren und gedankliche Abschlüsse („Punkte") festgelegt, die von Bernd Freytag vorgegeben werden. Er gibt den Hinweis, dass sich alle Teilnehmer des Chores alle Zäsuren und Pausen sowie Akzente, die festgelegt werden, immer im Text notieren sollen. Anschliessend probieren alle vier Frauen, die bisher gesprochen haben, diesen Textabschnitt. Zugleich bekommen die Männer von Bernd Freytag die Aufforderung, nur die Wortverbindung „Kartoffelstock und Wurst" mitzusprechen. Um eine bessere Synchronität im chorischen Sprechen zu erreichen, gibt der Chorleiter die Anfangsimpulse mit „und" vor. Oft hört man sowohl von Lösch als auch von Freytag die Worte: „Achtung – und", was den Choristen zunächst Konzentration und dann den gemeinsamen Sprechimpuls geben soll. Nach kurzer Zeit wird im Text weitergelesen. Eine andere Frau liest den Abschnitt 4. Lösch fordert sie auf, den Platz mit einer anderen Frau zu tauschen, damit sie neben der Frau sitzt, welche den Text im Interview erzählt hat. Beide sprechen den Abschnitt 4 und 5. Volker Lösch und Bernd Freytag wechseln sich in den Anweisungen beide ab, mal arbeitet der eine, mal der andere einen kurzen Abschnitt. Es wird noch nicht in die Tiefe gegangen, sondern ausprobiert, was möglich ist. Wenn sie kurz näher auf eine Textstelle eingehen, werden stets zuerst Zäsuren, Pausen, Akzente festgelegt, danach folgen Hinweise zu einer möglichen Haltung, es werden unterschiedliche Lautstärken oder auch Tempiwechsel ausprobiert. Die Schwierigkeit und grosse Herausforderung mit diesem „Chor der Ausländer" zu arbeiten liegt in der unterschiedlichen Beherrschung der deutschen Sprache der einzel-

nen Beteiligten. Diese Texte auf Deutsch beispielsweise in schnellem Tempo zu sprechen und dabei noch im Chor verständlich zu werden, eine Präsenz und Kraft in der Sprache zu entwickeln, wird von Regisseur und Chorleiter am heutigen Tag als problematisch und fast nicht zu bewältigen eingestuft. Auch an mich werden Überlegungen herangetragen, eventuell mit den Teilnehmern ein Training zur artikulatorischen Geläufigkeit zu entwickeln, welches sie selbständig zu Hause üben können. Auch wird überlegt, die Gruppe phonetisch durch mich oder die Sprecherzieherin des Theaters Basel zu begleiten.

Dann teilt Lösch einen neuen Text aus. Er stellt die Frage, wer ihn lesen möchte, eine Frau beginnt zu lesen. Der Text ist in deutscher Sprache verfasst. Den nächsten Abschnitt bittet Lösch eine andere Frau zu lesen, den dritten Abschnitt lässt er die Frau lesen, von welcher die Erzählung stammt. Der Abschnitt beginnt mit dem Satz: „Zum Glück stehe ich dazu, dass ich Ungarin bin.“ Nachdem sie den Abschnitt auf Deutsch gelesen hat, möchte Lösch, dass sie dasselbe auf Ungarisch erzählt. Sie weiss zunächst nicht recht wie, aber dann erzählt sie den anderen in der Runde in ungarischer Sprache von ihrem Erlebnis. Den nächsten Abschnitt lässt Lösch alle Männer lesen. Er weist sie darauf hin, dass sie erst sprechen sollen, wenn alle bereit dazu sind. Sie sollen vorher miteinander Blickkontakt aufnehmen. Die nächsten zwei Absätze des Textes werden wieder von zwei einzelnen Männern gelesen. Dann wird ein Satz auch einmal von allen probiert. In schneller Folge lassen Lösch und Freytag die einzelnen Textpassagen mal von einzelnen Stimmen, mal zu zweit, mal von kleineren Gruppen, mal von allen sprechen. Dann kommt wieder eine Stelle, an der eine Weile genauer gearbeitet wird. Der erste Satz lautet: „Ich hab im Kopf den Geruch vom Keller in meiner Kindheit.“ An dieser Stelle beginne ich Notizen, Zäsuren, Pausen und Akzente in die Texte einzutragen. Bernd Freytag arbeitet zunächst mit einer, dann mit zwei, mit drei, mit vier und schliesslich mit allen sieben Frauen an diesem Satz. Danach sprechen auch die Männer dazu und er arbeitet mit allen an diesem und zwei weiteren Sätzen:

„Ich hab im Kopf den Geruch vom Keller in meiner Kindheit. Wenn man an der Kellertüre vorbeiging, da kam eine angenehme Kühle, ein schimmeliger Geruch. Ich habe das so geliebt.“

Bernd Freytag arbeitet nach dem Prinzip Vorsprechen – Nachahmen. Meist steht er auf und arbeitet direkt vor der Gruppe, in der Mitte des Kreises (Volker Lösch bleibt während er mit der Gruppe arbeitet auf seinem Platz sitzen). Er weist Einzelne der Gruppe darauf hin, ihre Füsse nebeneinander auf den Boden zu stellen, damit sie eine aufrechtere Sitzposition haben. Zuerst geht es wieder um die Festlegung von

Zäsuren. Er spricht den ersten Gedanken vor und entscheidet, jeweils eine Zäsur nach „Kopf“ und „Keller“ zu setzen. Es handelt sich um weiterführende Zäsuren, der Gedanke ist noch nicht abgeschlossen, die Melodieführung geht nicht in die Lösungstiefe bzw. die Stimme senkt sich nicht ab, sondern wird in der Schwebe gehalten. Er erklärt allerdings nichts, sondern die Choristen ahmen das vorgesprochene Intonationsmuster von Bernd Freytag nach. Es entsteht folgende Sprechweise:
//Ich hab im Kopf →| den Geruch vom Keller →| in meiner Kindheit.//

In-Process-Memo

Hier komme ich an den Punkt, das IPA für Mac aufzutreiben, damit ich phonetisch transkribieren kann!!!!
im Moment behelfe ich mir mit „eigenen“ Zeichen

| = *Zäsur*
_ = *Akzent*
. = *Gedanke beendet, Stimme geht in Lösungstiefe*
↓ = *fallende Sprechmelodie*
↑ = *steigende Sprechmelodie*
→ = *schwebende Sprechmelodie*
: = *Verlängerung eines Lautes (Dehnung)*

Es braucht einige Wiederholungen, bis es die Choristen schaffen, diesen Satz synchron und mit den vorgegebenen Zäsuren zu sprechen. Es folgen Anweisungen zu Tempo und Lautstärke. Der Satz soll eher langsam und leise gesprochen werden, einfach erzählend. Danach wird der nächste Satz mit einer grösseren Sprechgeschwindigkeit probiert. Bernd Freytag spricht den Satz schnell vor, die Gruppe imitiert es – und scheitert. Das sorgt für Erheiterung. Alle lachen, weil sie die Worte des Satzes nicht so schnell sprechen können, wie es ihnen durch den Chorleiter vorgemacht wird. Sie wiederholen es ein paar Mal, dann gehen sie weiter. Immer wieder weist der Chorleiter einige Männer darauf hin, nicht so laut zu sprechen. Es ist auffällig, dass die Teilnehmenden noch nicht geübt sind, aufeinander zu hören. Gemeinsame Einsätze scheitern immer wieder, weshalb sie Bernd Freytag und Volker Lösch meist mit „Achtung – und“ vorgeben. Der Versuch, die Gruppe stimmlich auf einen Ton zu bringen, erfolgt mit dem Satz: „Ich habe das so geliebt.“ Freytag spricht den Satz mit einer Sprechweise vor, die sich mit Verbundenheit und Nähe an diese Erinnerung beschreiben lässt. Dabei dehnt er das /o:/ in /so:/ und setzt darauf neben dem Wort „geliebt“ einen Akzent. Die Gruppe ahmt es wieder nach.
//Ich habe das so: geliebt.//

Der Satz wird in unterschiedlichen Lautstärkeintensitäten mehrmals von der Gruppe wiederholt, sie versuchen einen gemeinsamen Klang herzustellen und sich stimmlich aneinander anzugleichen. Dann werden die drei Sätze mit den verabredeten Zäsuren, Akzenten und Tempi wiederholt. Immer wieder arbeiten sie an der Synchronität und daran, dass alle die Verabredungen einhalten. Es erfordert von der Gruppe eine hohe Konzentration und Aufmerksamkeit. Bernd Freytag fordert sie dann bereits auf, mehr Konsonantenspannung in Wörtern wie „Kopf" oder „Kindheit" zu erzeugen, indem sie die Laute /k/ und /t/ sehr kräftig sprechen. Nach einer Weile übernimmt Volker Lösch die Führung und arbeitet ebenfalls am Satz „Ich hab im Kopf den Geruch vom Keller in meiner Kindheit". Die verabredeten suprasegmentalen Mittel bleiben erhalten, er versucht mit der Gruppe darüber hinaus eine Haltung für den Satz zu finden. Er fordert die Gruppe auf, sich mit geschlossenen Augen an diesen Geruch zu erinnern, sie sollen diesen Geruch und das damit verbundene wohlige Gefühl imaginieren und aus diesem Bewusstsein heraus den Satz sprechen. Die Gruppe versucht es, einigen fällt es schwer, die Augen beim Sprechen zu schliessen. Sie sind immer wieder zu laut, was Volker Lösch kritisch erwähnt und weshalb er mit ihnen probiert leise, dann sogar flüsternd zu sprechen. Anschliessend werden drei weitere Abschnitte aus dem Text von drei Einzelpersonen gelesen. Im letzten der drei neuen Absätze kommt es erneut zu einer Stelle, an welcher Lösch mit der Gruppe auf folgende Weise arbeitet: Er lässt die Männer mit den Frauen in einen Dialog treten. Im Text steht: „Das ist toll hier, das klappt hier alles, das ist auch eine Qualität, die schaffen das. Da sind die stark, die Schweizer, die schaffen das, pünktlich was abliefern, die schaffen das." Der Text wird zwischen Frauen und Männern aufgeteilt, Zäsuren werden festgelegt. Beide Dialogpartner werfen sich ihre Sätze in schneller Folge wie Pingpongbälle hin und her.

Männer: //das ist toll hier.//
Frauen: //das klappt hier alles.//
Männer: //das ist auch eine Qualität.//
Frauen: //die schaffen das.//
Männer: //da sind die stark →| die Schweizer.//
Frauen: //die schaffen das.//
Männer: //pünktlich was abliefern.//
Frauen: //die schaffen das.//

Im nächsten Schritt werden diese Repliken mit einer Steigerung der Haltung, nämlich Freude und damit einhergehend mit einer Steigerung der

Lautstärke gesprochen. Daraus ergibt sich im Verlauf des Gedankens ein crescendo. Die letzten zwei sehr kurzen Abschnitte des Textes werden nochmals zunächst von einer Person, dann von der ganzen Gruppe gesprochen. Auch hier werden Zäsuren, Akzente und eine Haltung (geheimnisvoll) vorgegeben.

Nach 1h 20 (um 19.20 Uhr) wird eine zwanzigminütige Pause eingelegt. Im Vorraum stehen Tee, Kaffee, Wasser, Brot, Aufstrich und Obst, wovon sich alle bedienen und etwas zu sich nehmen können. Um 19.40 Uhr geht die Probe weiter.

Nach der Pause wird ein neuer Text (Nr. 3) ausgeteilt. Es handelt sich um einen längeren Text, der in acht Abschnitte gegliedert ist. Volker Lösch bittet einen Mann, den ersten Abschnitt zu lesen, eine Frau, den zweiten Abschnitt zu lesen. Und so geht es weiter, es werden unterschiedliche Leseversuche mit verschiedenen Aufteilungen versucht, die nächsten Abschnitte werden einzeln, zu zweit, zu dritt, in kleineren Gruppen, nur von den Frauen oder Männern oder von allen gelesen. Nachdem in dieser Weise die ersten fünf Abschnitte gemeinsam gelesen wurden und der Text allen Beteiligten damit bekannt gemacht wurde, arbeitet Bernd Freytag am sechsten Absatz mit zunächst zwei Männern, dann mit drei Männern im Wechsel mit der ganzen Gruppe. Er legt Zäsuren fest und arbeitet mit ihnen daran, kräftige Akzente zu setzen. Im Absatz kommt immer wieder das Wort „fremd" vor, welches sie kräftig artikulieren sollen. Auch hier überfordert er sie wieder mit einem Schnellsprechversuch, damit sie ein Bewusstsein dafür entwickeln, in die Sprache „reinzugreifen". Den Satz „Ich habe immer auch mit Schweizern diese Diskussion gehabt". üben sie einige Male sehr schnell zu sprechen, was wiederum für Auflockerung und allgemeine Belustigung sorgt.

Der siebente Absatz wird von dem Autor des Textes gesprochen, also dem Mann, welcher seine Geschichte während des Interviews erzählt hat. Er beschreibt eine Begegnung mit der Polizei in Algerien auf einem Bahnhof. Der Mann hatte damals kurze Haare und das war ausschliesslich dem Militär vorbehalten. „Dann haben sie nach meinem Ausweis gefragt und in welche Kaserne ich gehöre. Dann habe ich geantwortet, dass ich Student sei und auf den Zug warte. Dann hatten sie mir befohlen, aufzustehen und sie auf den Polizeiposten am Bahnhof zu begleiten. Ich dachte, sie würden mich freilassen. Aber sobald ich in diesem Raum war, haben sie zu schlagen begonnen. Danach habe ich mit dieser Freundin den Zug genommen." (Frage für mich: darf ich Textstellen aus den Interviews zitieren?)

Zu Beginn liest er den Text, als wäre es ein fremder Text, er hat ihn in Papierform vor sich und es ist nicht klar, wie bewusst es dem Mann ist,

dass die Worte des Textes seine eigenen sind. Vor den Worten „haben sie zu schlagen begonnen“ stockt er plötzlich, er hält inne, äussert dann den Gedanken, spürbar emotional bewegt und liest weiter. Die Erinnerung an diese konkrete Situation wurde mit der Brutalität des damals von ihm Erlebten in ihm geweckt. Auf mich wirkte es fast so, als ob er sich in dem Moment, in welchem er diese Worte liest, ohne sie bereits zu sprechen, vor seinem eigenen Text erschrickt. Es fällt ihm danach schwerer zu lesen, was er versucht zu verstecken, weil es ihm vermutlich unangenehm ist. Hier wird für mich die Tiefe des Themas sehr spürbar und die Hoffnung geweckt, dass auch einzelne Geschichten persönlich hörbar werden. Nachdem er den Abschnitt beendet hat, fragt Volker Lösch in die Runde, wie es ihnen mit dem Text geht. Eine Frau antwortet: „Gut“, eine andere Frau antwortet: „Der Text ist berührend.“ Danach wird weitergelesen. Den letzten, achten Absatz des Textes liest Volker Lösch vor.

Am Ende der Probe wird ein weiterer Text (Nr. 4) zuerst von Bernd Freytag, danach von Volker Lösch, wie oben bereits erwähnt, vorgelesen. Die morgige Chorprobe vom Samstag, 11.1.2014, wird abgesagt, da das Regieteam an der Textfassung für den „Chor der Migranten“ weiterarbeiten muss und dafür Zeit benötigt. Die nächste Chorprobe findet am Montag, 13.1.2014, um 18.00 Uhr auf derselben Probebühne statt. Ich werde erst am Dienstag wieder dazustossen. Ab Mittwoch, 15.1.2014, werden die Proben im Schauspielhaus stattfinden. Der Dramaturg fragt die Gruppe am Ende, ob es noch Fragen gibt, woraufhin nach der voraussichtlichen Dauer des Stückes gefragt wird. Volker Lösch antwortet, dass die Aufführung ca. 1h 55 dauern wird, der Chor am Ende des Stückes seinen ca. dreissigminütigen Auftritt haben wird. Die Probe endet um 20.40 Uhr.

In-Process-Memo

Eine Anmerkung noch zu Freytags und Löschs Arbeitsmethode mit dem Chor. Diese lässt sich im Gegensatz zur demokratischen Methode als autoritäre Erarbeitungsmethode bezeichnen. Sie basiert auf der Imitation eines Vorbildes und ermöglicht ein schnelleres Einstudieren eines Textes. Im Moment suchen Lösch und Freytag nach Gestaltungs-, Aufteilungs- und Sprechmöglichkeiten für das generierte Textmaterial. Verschiedene Konstellationen werden probiert, auch getestet, was überhaupt sowohl quantitativ als auch qualitativ mit der Laiengruppe schaffbar und realisierbar ist. Alle Einfälle zu Gestaltungsversuchen, die ausschliesslich von ihnen kommen, entstehen im Moment, im Augenblick auf der Probe.

Anhang 2: Katalogisierung der Audioaufnahmen zur *Faust*-Produktion von Claudia Bauer

Nr.	Aufnahme	Datum	Uhrzeit	Probe	Bemerkungen
1	2014-06-16/1	16.06.2014	11.00–12.00	Konzeptionsprobe	
2	2014-06-16/2	16.06.2014	12.15–14.15	Leseprobe	Neue Textfassung
3	2014-06-17/3	17.06.2014	11.15–13.00	Leseprobe	Textaufteilung „Vorspiel auf dem Theater“
4	2014-06-17/4	17.06.2014	13.15–14.15	Leseprobe	Figurenaufteilung „Prolog im Himmel“; Überlegungen von CB zum „Faustmonolog“ („Nacht“)
5	2014-06-17/5	17.06.2014	14.30–15.00	Leseprobe	„Nacht“ (Faustmonolog) und Überlegungen von CB dazu
6	2014-06-18/6	18.06.2014	10.00–12.00	Musikalische Probe	Musikalische Entwicklung Faustmonolog („Nacht“); Übergang „Prolog im Himmel“ zu „Nacht“
7	2014-06-18/7	18.06.2014	12.45–14.00	Mus./Szen. Probe	Erster Dialog Faust-Wagner in Szene „Nacht“ (musikalischer Versuch); Trennung von Spiel (Bild) und Sprache; Dialog Faust-Geist in Szene „Nacht“ (musikalischer Versuch)
8	2014-06-23/8	23.06.2014	10.00–10.50	Musikalische Probe	„Nacht“ (Faustmonolog)
9	2014-06-23/9	23.06.2014	10.50–12.05	Leseprobe	Konzeptionelle Gedanken zur Szene „Garten“; Lesen der Szene „Rückzug“ (Wald und Höhle), konzeptionelle Gedanken dazu; Einschub der Szene „Gretchens Stube“ in „Rückzug“; konzeptionelle Gedanken zu Textstellen von Faust II
10	2014-06-23/10	23.06.2014	12.05–13.20	Szenische Probe	Lesen der Szene „Hexenküche“; szenische Probe „Hexenküche“ mit Übergang von „Auerbachs Keller“
11	2014-06-23/11	23.06.2014	13.35–14.05	Szenische Probe	Bau der Szene „Hexenküche“
12	2014-06-24/12	24.06.2014	10.00–11.20	Musikalische Probe	„Nacht“ (Faustmonolog); Sprechgesang 2 (aus Szene Rückzug (Wald und Höhle)
13	2014-06-24/13	24.06.2014	11.25–13.07	Szenische Probe	Besprechung der Szene „Hexenküche“; Lesen der Szene „Strasse (I)“; Lesen und inhaltliche Besprechung der Szene „Abend. Ein kleines reinliches Zimmer“; Bau der Szene „Strasse (I)“
14	2014-06-25/14	25.06.2014	10.00–11.20	Musikalische Probe	Sprechgesang 2 („Rückzug (Wald und Höhle)“); Faustmonolog („Nacht“)
15	2014-06-25/15	25.06.2014	11.40–12.25	Aufnahme	Aufnahme des Hexeneinmaleins für die Szene „Hexenküche“

Nr.	Aufnahme	Datum	Uhrzeit	Probe	Bemerkungen
16	2014-06-25/16	25.06.2014	12.25–13.40	Szenische Probe	Lesen und Anlage/ Bau der Szene „Garten“ mit Übergang von Gespräch Faust-Mephisto (Christian-Stefano)
17	2014-06-26/17	26.06.2014	10.00–11.05	Musikalische Probe	Sprechgesang 2 („Rückzug (Wald und Höhle)“); Faustmonolog („Nacht“)
18	2014-06-26/18	26.06.2014	11.05–13.10	Mus./szen. Probe	Technische Bearbeitung der Szene „Hexenküche“ (Peer-CB); Sprechgesang 2 incl. Gretchens Gedicht „Gretchens Stube“; Bau der Szene „Garten“, Finden von Haltungen, Spiel- und Sprechweisen, gute Anmerkungen von CB zur Sprache
19	2014-08-12/19	12.08.2014	10.00–11.00	Musikalische Probe	Faustmonolog („Nacht“); Sprechgesang 2; Sprechgesang 3
20	2014-08-12/20	12.08.2014	11.25–12.55	Tischprobe	Sprechgesang 3; Sprechgesang 2, Rhythmisierung der Szene „Rückzug (Wald und Höhle)“ mit Einschüben von Gretchen und Faust
21	2014-08-12/21	12.08.2014	13.25–14.10	Tisch-, szen. Probe	„Rückzug (Wald und Höhle)“
22	2014-08-12/22	12.08.2014	19.00–20.45	Szenische Probe	„Rückzug (Wald und Höhle)“, 10 min Änderung im musikalischen Teil
23	2014-08-12/23	12.08.2014	21.05–22.00	Szenische Probe	Bau der Szene „Religion und Sex (Gretchenfrage)“
24	2014-08-13/24	13.08.2014	19.00–21.15	Szenische Probe	Bau der Szene „Faust in Gretchens Kammer oder Sex aus der Szene „Religion und Sex (Gretchenfrage)“; Sprechgesang 3 („Gretchens Martyrium I“)
25	2014-08-13/25	13.08.2014	21.30–22.00	Szenische Probe	Szenische Besprechung und Bau der Szene „Gretchens Martyrium II (Valentin Nacht)“
26	2015-08-14/26	14.08.2014	10.00–11.05	Musikalische Probe	Faustmonolog („Nacht“), Arbeit an Rhythmus und Dynamik, einzelne Stimmen treten hervor; Sprechgesang 3 einmal durchgesprochen
27	2014-08-14/27	14.08.2014	11.10–12.50	Szenische Probe	Bau der Szene „Gretchens Martyrium II (Valentin Nacht)“
28	2014-08-14/28	14.08.2014	13.10–13.30	Tischprobe	Besprechung der Szene „Gretchens Martyrium II (Dom)“; neuer geplanter Sprechgesang 4
29	2014-08-15/29	15.08.2014	10.10–11.00	Musikalische Probe	Durchsprechen / Wiederholung von Sprechgesang 1 (entspricht „Faustmonolog (Nacht)“), Sprechgesang 2 (entspricht „Rückzug (Wald und Höhle)“, Sprechgesang 3 (entspricht „Gretchens Martyrium I (Am Brunnen)“

Nr.	Aufnahme	Datum	Uhrzeit	Probe	Bemerkungen
30	2014-08-15/30	15.08.2014	11.00–12.40	Szenische Probe	Durchsprechen und szenische Probe der Szene „Walpurgisnacht“; Durchsprechen und szenische Probe der Szene „Trüber Tag. Feld“
31	2014-08-15/31	15.08.2014	13.10–14.00	Szenische Probe	„Trüber Tag. Feld“, verschiedene Spielversuche, letzte Entscheidung: als Monolog (interessant!)
32	2014-08-15/32	15.08.2014	19.00–20.45	Szenische Probe	Übergang Szene „Garten“ zu „Rückzug (Wald und Höhle)“
33	2014-08-15/33	15.08.2014	21.00–22.00	Szenische Probe	„Rückzug (Wald und Höhle)“, mit Textänderungen, beinhaltet Sprechgesang 2
34	2014-08-18/34	18.082014	15.15–17.30	Lese-, Tischprobe	Faust II, Lesen und Besprechung des Faust II-„Nachspiels“ mit CB und Christian, konzeptionelle Gedanken dazu; Besprechung und Änderung des „Sprechge sang 2“ in der Szene „Rückzug (Wald und Höhle)“
35	2014-08-19/35	19.08.2014	11.00–13.00	Mus./szen. Probe	Neuer Sprechgesang 5 (Ergänzung zu Sprechgesang 2); neue Entwicklung und Änderung der Szene „Rückzug (Wald und Höhle)“, zunächst Tisch-, dann szenische Probe
36	2014-08-19/36	19.08.2014	13.25–15.00	Szenische Probe	Neuentwicklung der Szene „Rückzug (Wald und Höhle)“, viele Veränderungen und neue Versuche über Improvisationen
37	2014-08-19/37	19.08.2014	19.00–20.45	Szenische Probe	Szene „Begegnung mit Margarete (Strasse (I))“, Faust arbeitet hier über Sprache (= Krampf, Sucht), Mephisto arbeitet über Körper (= Sinnlichkeit, Droge); Anekdoten über Schauspielschulen; Streichung der Szene „Einschub Gespräch Faust Mephistopheles I“; szenische Arbeit an „Einschub Gespräch Faust Mephistopheles II“
38	2014-08-19/38	19.08.2014	21.00–22.10		Szenische Probe „Gretchens Martyrium I (Am Brunnen)“ mit Sprechgesang 3, v.a. Arbeit am „Sprechgesang 3“; szen. Probe von „Gretchens Martyrium II (Valentin Nacht)“
39	2014-08-20/39	20.08.2014	19.10–20.45	Szenische Probe	Besprechung Faust II, Text soll weitestgehend raus, nur auf Bildebene (Stummfilm); Ablauf von Ende Szene „Religion und Sex (Gretchenfrage)“ bis Ende „Gretchens Martyrium II (Valentin Nacht)“; schauspielerische Probe am „Sprechgesang 3“ (ohne Peer) => verschiedene Möglichkeiten der

	Nr.	Aufnahme	Datum	Uhrzeit	Probe Bemerkungen
40	2014-08-20/40	20.08.2014	21.00–22.00	Tischprobe	„Gretchens Martyrium II (Dom)“, Stimmen – böser Geist; Prinzip dafür finden
41	2014-08-21/41	21.08.2014	10.15–13.00	Durchsprechprobe	Durchsprechen des Stückes als Vorbereitung für 1. Durchlauf am Abend bis „Kerkerszene“; dazwischen Memorieren szenischer Abläufe
42	2014-08-21/42	21.08.2014	18.20–21.20	Durchlaufprobe	1. Durchlauf auf der Hauptbühne (grosses Haus)
43	2014-08-21/43	21.08.2014	22.00–22.45	Kritik	Kritik CB und Schauspieler in der Kantine des KTB
44	2014-08-22/44	22.08.2014	10.30–12.30	Mus./szen. Probe Sprechgesang 1	Musikalische Probe: Sprechgesang 3, Sprechgesang 2, (Faustmonolog); szenische Probe: szenische und musikalische Veränderung des Sprechgesang 1 (der Szene „Nacht“ mit „Faustmonolog“) – sehr interessant
45	2014-08-22/45	22.08.2014	18.00–21.30	Bühnenprobe	Soundcheck; szenische Probe der Szenen: „Nacht“; „Osterspaziergang“; „Pudel und Pakt (Studierzimmer)“
46	2014-08-22/46	22.08.2014	21.30–22.00	Bühnenprobe	Letzte ½ h der Bühnenprobe vom 22.8. 18-22 Uhr; enthält szenische Probe der Szene „Pudel und Pakt (Studierzimmer)“
47	2014-08-25/47	25.08.2014	10.10–10.30	Musikalische Probe	Durchsprechen der Sprechgesänge 1, 2, 3; Wiederholungen einzelner Teile; Markierung der Lautstärkedynamiken in neuen Noten
48	2014-08-25/48	25.08.2014	10.55–14.00	Gespräch, szen. Probe	Krisengespräch, konzeptionelle Gedanken (!), Gespräch über Szene „Auerbachs Keller“, szenische Probe „Auerbachs Keller“
49	2014-08-25/49	25.08.2014	18.00–19.50	Bühnenprobe	Szenische Probe „Auerbachs Keller“; viele Versuche und verzweifeltes Suchen nach einer Spielweise für diese Szene (interessant)
50	2014-08-25/50	25.08.2014	20.05–22.00	Bühnenprobe	Szenische Probe „Hexenküche“ mit Übergang von „Auerbachs Keller“ und mit Übergang zu „Begegnung mit Margarete (Strasse I)“; szenische Probe „Begegnung mit Margarete (Strasse I)“
51	2014-08-27/51	27.08.2014	10.00–12.30	Mus./szen. Probe	Durchsprechen von Sprechgesang 2, 3, 1; Gespräch über Schwierigkeiten mit grosser Bühne (v.a. auf Bodentuch und Grösse der Bühne bezogen); szen. Probe: „Rückzug (Wald und Höhle)“ mit Übergang von „Garten“
52	2014-08-27/52	27.08.2014	12.45–14.05	Szenische Probe	Differenzierungen und Weiterentwicklungen der Szenen

Nr.	Aufnahme	Datum	Uhrzeit	Probe	Bemerkungen
					„Rückzug (Wald und Höhle)“ und „Religion und Sex (Gretchenfrage)“
53	2014-08-28/53	28.08.2014	10.00–13.00	Szenische Probe	Durchsprechen des Textes der Szene „Kerker“; Anlage und Entwicklung der Szene „Kerker“; Haltungsdurchsprechen; Arbeit an der Szene; CB spricht viel über die Szene
54	2014-08-28/54	28.08.2014	14.00–17.00	Videoprobe	Einrichten der Kameras und Fixierung der Kameraeinstellungen auf der grossen Bühne
55	2014-08-29/55	29.08.2014	10.00–11.30	Textprobe	Einbauen der Fremdtexte in Szene „Vorspiel auf dem Theater“; mehrmaliges Durchsprechen der Szene
56	2014-08-29/56	29.08.2014	11.30–12.50	Tischprobe	Besprechung des „Faust II“ – Teiles; Entscheidung am Ende Faust II als Videoclip ohne Text
57	2014-08-29/57	29.08.2014	13.05–14.00	Tischprobe	Textänderungen und Rollentausch in Szenen „Pudel und Pakt“, „Auerbachs Keller“ und „Hexenküche“
58	2014-09-01/58	01.09.2014	10.30–12.40	Bühnenprobe	Probe der Übergänge von „Vorspiel auf dem Theater“ bis „Pudel und Pakt“; Hinweise zur Sprechweise der Szenen „Vorspiel auf dem Theater“ oder auch „Vom Eise befreit“ (= „Osterspaziergang“)
59	2014-09-01/59	01.09.2014	13.00–14.00	Bühnenprobe	Szenische Probe der Szene „Pudel und Pakt“; neues Mittel der Live-Synchronisation
60	2014-09-01/60	01.09.2014	18.00–20.10	Bühnenprobe	Szenische Probe „Auerbachs Keller“; technischer Durchlauf der Übergänge von „Auerbachs Keller“ bis Ende Szene „Begegnung mit Margarete“; Entscheidung, dass Szene „Margarete und Marte I“ (innerhalb „Begegnung mit Margarete“) nicht pure Videosequenz bleibt, sondern auch von aussen synchronisiert werden soll
61	2014-09-01/61	01.09.2014	20.10–22.00	Bühnenprobe	1. szenische Probe mit der Band; Einstieg bei Szene „Osterspaziergang“ (enthält „Vom Eise befreit“); Vorstellungsrunde Schauspieler – Brass Band; Proben der Szenen „Auerbachs Keller“ und „Begegnung mit Margarete“ („Heideröslein“ der Band)
62	2014-09-02/62	02.09.2014	18.20–21.40	Bühnenprobe	Szenische Probe der Szene „Garten“, auch Textarbeit, viele Hinweise von CB zu Sprech- und Spielweisen der Schauspieler; Soundcheck für Brass Band; Band und Christian Steigerung

Nr.	Aufnahme	Datum	Uhrzeit	Probe	Bemerkungen
					spielen Song für „Faust 2“-Teil „On the road to nowhere“; Änderung und Probe des Überganges zur Szene „Garten“ sowie Probe des Überganges zur Szene „Religion und Sex“ mit der Reiseband; Proben der Bandeinsätze für Szene „Walpurgisnacht“
63	2014-09-02/63	02.09.2014	21.40–22.00	Bühnenprobe	Proben der Bandeinsätze für Szene „Walpurgisnacht“ (= Rest der Probe)
64	2014-09-03/64	03.09.2014	10.15–12.05	Bühnenprobe	Änderung der Szene „Abend. Ein kleines reinliches Zimmer“ und „Margarete und Marthe I“; verschiedene szenische Versuche; Entscheidung fällt auf Monologisierung und Synchronisierung der Figur Marthe im Dialog der Szene „Margarete und Marthe I“ durch Bene (sehr interessant)
65	2014-09-03/65	03.09.2014	12.35–14.00	Bühnenprobe	Szen. Probe der Szene „Garten“ und Anfang „Rückzug (Wald und Höhle)“ (incl. „Sprechgesang 2“)
66	2014-09-03/66	03.09.2014	18.00–20.00	Bühnenprobe	Szen. Probe „Rückzug (Wald und Höhle)“ ab Streit Faust – Mephisto; Arbeit am Streit; weiter im szenischen Ablauf: szenische Probe von „Religion und Sex (Gretchenfrage)“, „Faust in Gretchens Kammer oder Sex“, hier v.a. Kameraeinstellungen und szen. Arrangements
67	2014-09-03/67	03.09.2014	20.15–22.00	Bühnenprobe	Übergänge mit Bandeinsätzen von „Faust in Gretchens Kammer oder Sex“ zu „Gretchens Martyrium I (Am Brunnen)“ (enthält zu Beginn „Sprechgesang 3“); dann mit Übergang von „Gretchens Martyrium II (Dom)“ in Szene „Walpurgisnacht“, szenische Probe „Walpurgisnacht“
68	2014-09-04/68	04.09.2014	19.00–21.35	AMA	AMA-Probe; Komplettprobe (Durchlauf) mit Orginalbedingungen (Bühne, Licht, Kostüme); „Faust 2-Teil“ steht noch nicht, wurde nur angedeutet
69	2014-09-04/69	04.09.2014	22.00–24.00	Kritik	Kritik der AMA durch CB in der Kantine des KTB
70	2014-09-05/70	05.09.2014	19.00–21.40	Bühnenprobe	Änderungen und szenische Probe „Auerbachs Keller“ und „Begegnung mit Margarete“ („Heideröslein“) mit Band; Änderungen und szenische Probe der Szene „Walpurgisnacht“
71	2014-09-05/71	05.09.2014	21.45–23.05	Bühnenprobe	Änderung und szenische Probe der Szene „Trüber Tag. Feld“ mit Übergang von „Walpurgisnacht“; Monologisie-

Nr.	Aufnahme	Datum	Uhrzeit	Probe	Bemerkungen
					rung wird aufgehoben, drei Mephistos sprechen Mephisto-Text chorisch, dann neuer Versuch: Synchronisation des Mephisto-Textes durch Sophie mit Pitcheffekt („Teufelsstimme“), es entsteht Mischung aus Spielszene und Verfremdung
72	2014-09-06/72	06.09.2014	19.00–21.55	HP 1	HP 1 – Durchlauf; Gespräch zwischen CB, Sabrina Hofer und Jan Stephan Schmieding, entscheidende Änderungen werden besprochen, v.a. die Verschiebung des „Faust 2“ – Teiles („Weltreise“)
73	2014-09-06/73	06.09.2014	22.00–23.50	Kritik	Kritik in der Kantine, Ansage vieler Änderungen v.a. im 2. Teil, z.B. möchte CB alle Szenen von „Gretchens Martyrium“ monologisieren und verknappen; Gretchentragödie darf nicht Hauptfokus bekommen, sondern Faust muss sichtbar und Thema bleiben
74	2014-09-08/74	08.09.2014	10.00–11.40	Bühnenprobe	Besprechen der Änderungen verschiedener Szenen: Vorverlegung „Weltreise“ (Faust II); Monologisierung der drei Szenen „Gretchens Martyrium“ (Am Brunnen, Valentin Nacht, Dom); Änderungen für Szenen „Walpurgisnacht“ und „Kerker“; Ansage Kürzung der Szene „Garten“; zusätzlicher Mikrofonmonolog für Bene nach seinem Strip („Bin ich ein Gott“); „Nach-vorn-sprechen“ in Szene „Religion oder Sex“
75	2014-09-08/75	08.09.2014	11.40–14.15	Bühnenprobe	Szenische Probe: Einstieg ab Ende der Szene „Religion oder Sex“; „Faust in Gretchens Kammer“; „Weltreise“ (Faust II); „Gretchens Martyrium I (Am Brunnen), II (Valentin Nacht) und II (Dom) werden monologisiert, Gretchen (Henriette) spielt alle drei Szenen allein; szenische Probe „Walpurgisnacht“ und „Kerker“
76	2014-09-08/76	08.09.2014	19.00–21.00	HP 2	HP 2
77	2014-09-08/77	08.09.2014	21.30–24.00	Kritik	Kritik in der Kantine
78	2014-09-09/78	09.09.2014	19.30–22.20	GP	Soundcheck und Einrichten, GP, Applausordnung
79	2014-09-09/79	09.09.2014	23.00-00.30	Kritik	Kritik in der Kantine
80	2014-09-10/80	10.09.2014	12.00–13.30	Durchsprechprobe	Durchsprechen des Textes ohne Spiel
81	2014-09-11/81	11.09.2014	18.00–20.00	Interview	Interview mit CB im Restaurant Lokal

Anhang 3: Abbildungen



Abbildung 4; Probenfoto *Biedermann und die Brandstifter,* Theater Basel; Illustration: Giovanna Bolliger; Foto: Judith Schlosser



Abbildung 5; Probenfoto *Biedermann und die Brandstifter,* Theater Basel; Illustration: Giovanna Bolliger; Foto: Judith Schlosser



Abbildung 6; Probenfoto *Biedermann und die Brandstifter,* Theater Basel; erste Ebene mit Chor 1; Foto: Judith Schlosser



Abbildung 7; Probenfoto *Biedermann und die Brandstifter,* Theater Basel; zweite Ebene mit Chor 2; Foto: Judith Schlosser



Abbildung 8; Szenenfoto aus *Biedermann und die Brandstifter,* Theater Basel; dritte Ebene; Foto: Judith Schlosser



Abbildung 9; Probenfoto *Faust*, Szene „Nacht“, Konzerttheater Bern; Foto: Annette Boutellier



Abbildung 10; Probenfoto *Faust*, Szene „Auerbachs Keller“, Konzerttheater Bern; Foto: Annette Boutellier



Abbildung 11; Probenfoto *Faust,* Szene „Kerker“, Konzerttheater Bern; Foto: Annette Boutellier



Abbildung 12; Probenfoto *Faust,* Szene „Gretchens Martyrium“, Konzerttheater Bern; Foto: Annette Boutellier



Abbildung 13; Probenfoto *Faust,* Szene „Pudel und Pakt“, Konzerttheater Bern; Foto: Annette Boutellier

Anhang 4: Ausschnitte aus dem Fragebogen für die Interviews mit den Migrant/-innen, entlehnt aus der Materialiensammlung zum Probenprozess *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel

Mögliche Themenkomplexe, Fragen und Unterfragen

Einstiegsfrage

Beschreiben Sie einen normalen Alltags-(Wochen-)tag von Ihnen. Wo sind Sie überall an einem normalen Tag? Gibt es Situationen, in denen Sie spüren, dass Sie nicht in Ihrem eigenen Land sind?

– Haben Sie gute Freund/-innen hier? Beschreiben Sie sie.

Eigene Erlebnisse/Empfindungen über das Leben in der Schweiz

Welche Erfahrungen machen Sie hier in der Schweiz? Was gefällt Ihnen, was nicht?

– Was denken Sie wäre anders in anderen Ländern?
– Was wäre anders in Ihrem Herkunftsland?
– Was ist Ihnen fremd hier?

Wenn Sie an schlechte Erfahrungen denken, um was geht es dabei?

– Haben Sie das Gefühl, Sie werden von der Schweiz/den Schweizer/-innen ausgenutzt?
– Werden Sie diskriminiert? Wie und wo?
– Gibt es Dinge, vor denen Sie Angst haben hier? […]

Zusammenleben

Beschreiben Sie die Schweizer/-innen/Basler/-innen.

– Was mögen Sie an den Schweizer/-innen?
– Gibt es etwas, das Sie nicht verstehen können an den Schweizer/-innen? Sachen, die Sie nicht mögen? […]

Grundannahmen/Begriffe

Fühlen Sie sich als … (z. B. Amerikanerin), als Schweizerin oder als etwas anderes oder als gar nichts davon?

Was ist ein „Ausländer“/eine „Ausländerin“?

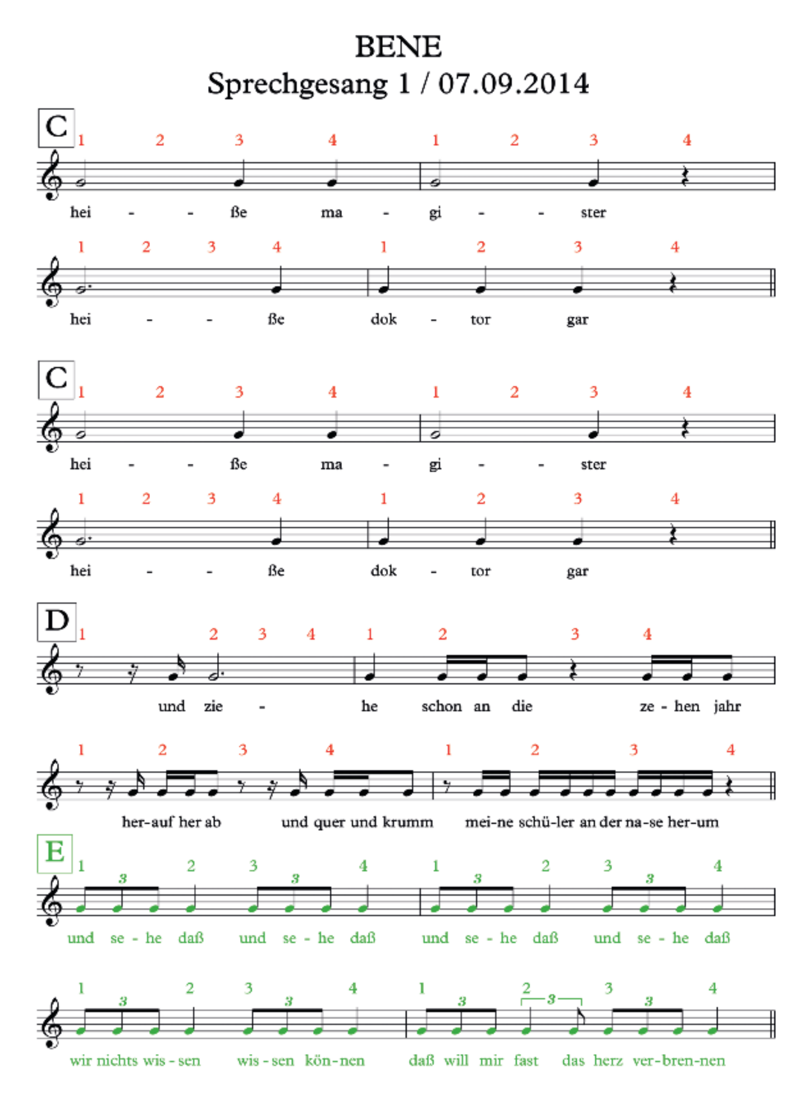
– Empfinden Sie sich als Ausländer/-in?
– Sind Sie anders als Schweizer/-innen? Weshalb? Was ist anders?
– Was ist „Heimat“? Wo ist Ihre Heimat? […]

Geschichte
Warum sind Sie in die Schweiz gekommen?
- Gibt es einen Grund dafür, dass Sie die Schweiz ausgewählt haben?

Wünsche/Vorstellungen
Wie würde Ihr Leben aussehen, wenn Sie ganz frei wählen könnten?
- Wie wäre es hier?
- Würden Sie gerne an einem anderen Ort leben? […]

(vgl. Kiesler: Materialiensammlung zum Probenprozess von Volker Lösch 1, S. 2 ff.)

Anhang 5: Notenbeispiel des Sprechgesang 1_2014-09-07. Notenmaterial aus: Kiesler, Materialiensammlung zum Probenprozess *Faust. Der Tragödie erster Teil* von Johann Wolfgang von Goethe in der Regie von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern; Komposition: Peer Baierlein




2
F
zwar bin ich ge - schei - ter als all die laf - fen
dok - tor - en ma - gis - ter schrei - ber und pfaf - fen
G
mich pla-gen kei-ne skru-pel noch zwei-fel fürch-te mich we der vor him-mel noch teu-fel
da - für ist mir auch al - le freud auch al - le freud ent - ris - sen
I
auch hab ich we - der gut noch geld
noch ehr noch herr - lich - keit der welt es
J
möcht kein hund so läng - er le - ben es
möcht kein hund so läng - er le - ben
DRUM
BENE Sprechgesang 1 / 07.09.2014

3

FREIER TEXT SOPHIE



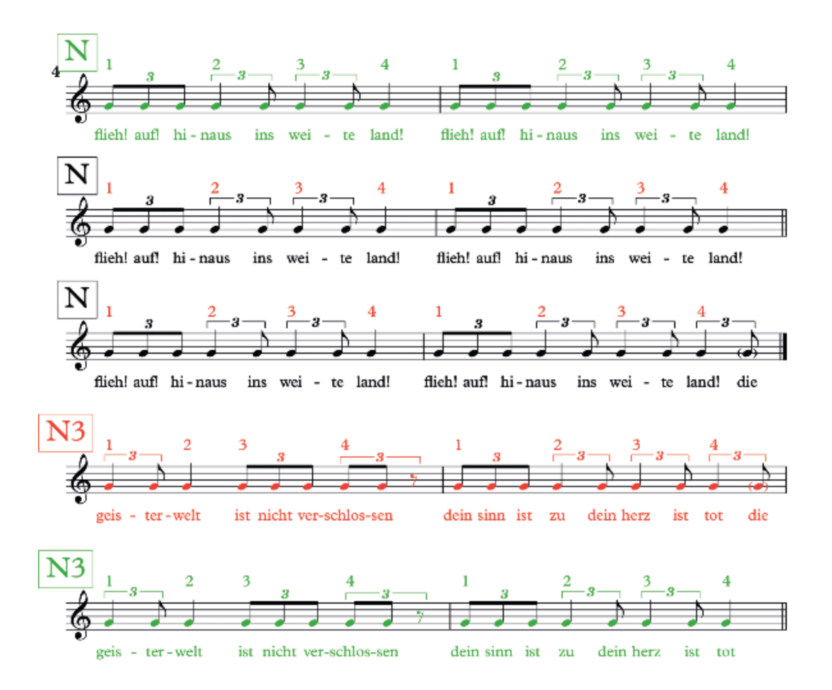




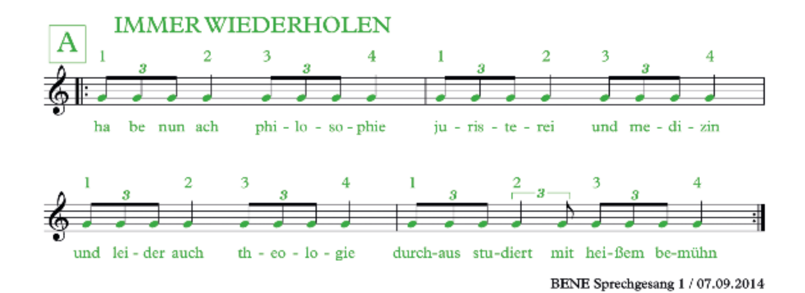




BENE Sprechgesang 1 / 07.09.2014



FREIER TEXT SOPHIE



BENE Sprechgesang 1 / 07.09.2014

Anhang 6: Textfassung vom 31. August 2014 zur Szene „Gretchens Martyrium“. Probenmaterial zum Probenprozess *Faust. Der Tragödie erster Teil* von Johann Wolfgang von Goethe in der Regie von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern

Gretchens Martyrium I (Am Brunnen)
Gretchen allein mit Gestalten

Chor – Stimmen
Hast nichts von Bärbelchen gehört?
Hast nichts von Bärbelchen gehört?
Da ist's ihr endlich recht ergangen,
Wie lang hat sie an dem Kerl gehangen!
War doch so ehrlos sich nicht zu schämen, 3560
Geschenke von ihm anzunehmen.
Das arme Ding! Bedauerst sie noch!
Wenn uns nachts die Mutter nicht hinunterließ,
Stand sie bei ihrem Buhlen süß.
Es stinkt! Ach!
Sie füttert zwei, wenn sie nun ißt und trinkt.
Er nimmt sie gewiß zu seiner Frau.
Er wär ein Narr! Er ist auch fort!
(Kanon) Kriegt sie ihn, soll's ihr übel gehen:
Das Kränzel reißen die Buben ihr,
Und Häckerling streuen wir vor die Tür!

Gretchen
Das ist nicht schön!
Wie konnt ich über andrer Sünden
Nicht Worte gnug der Zunge finden! 3580
Wie schien mir's schwarz, und schwärzt's noch gar,
Mir's immer doch nicht schwarz gnug war,
Und segnet mich und tat so groß,
Und bin nun selbst der Sünde bloß!
Doch – alles, was dazu mich trieb, 3585
Gott! war so gut! ach, war so lieb!

Gretchens Martyrium II (Valentin Nacht)

Valentin *(Soldat, Gretchens Bruder)*
„Aber ist eine im ganzen Land,
Die meiner trauten Gretel gleicht,
Die meiner Schwester das Wasser reicht?“
Topp! Topp! Kling! Klang! das ging herum;
Und alle schrieen: „Er hat recht, 3635
Sie ist die Zier vom ganzen Geschlecht.“
Und nun!- um's Haar sich auszuraufen
Und an den Wänden hinaufzulaufen!-
Mit Stichelreden, Naserümpfen 3640
Soll jeder Schurke mich beschimpfen!
Und möcht ich sie zusammenschmeißen
Könnt ich sie doch nicht Lügner heißen. 3645
Was kommt heran? Was schleicht herbei?
Irr ich nicht, es sind ihrer zwei.
Ist er's, gleich pack ich ihn beim Felle
Soll nicht lebendig von der Stelle!

Faust. Mephistopheles.

Mephistopheles
Faust! Auftritt!

Faust
Mir tut es weh,
Wenn ich ohne Geschenke zu ihr geh!

Mephistopheles
Es soll euch eben nicht verdrießen,
umsonst auch etwas zu genießen!

Valentin
Nun soll es an ein Schädelspalten!

Mephistopheles *(zu Faust)*
Herr Doktor, nicht gewichen! Frisch!
Hart an mich an, wie ich Euch führe. 3705
Nur zugestoßen! ich pariere.

Mephistopheles
Nun ist der Lümmel zahm!
Nun aber fort!
Wir müssen gleich verschwinden
Denn schon entsteht ein mörderlich Geschrei. *(Ab)*

Gretchen *(heraustretend)*
Wer liegt hier? 3720
Mein Bruder! Gott! Was soll mir das?

Valentin
Ich sterbe! Laß die Tränen sein!
Da du dich sprachst der Ehre los,
Gabst mir den schwersten Herzensstoß.
Ich sag dir's im Vertrauen nur:
Du bist doch nun einmal eine Hur.
(Stirbt)

Gretchen
Mein Bruder!

Gretchens Martyrium II (Dom)
Amt, Orgel und Gesang. Gretchen unter vielem Volke.
Böser Geist hinter Gretchen.

Böser Geist (Bene und Sophie)
Wie anders, Gretchen, war dir's,
Als du noch voll Unschuld
Hier zum Altar tratst 3780
Gebete lalltest,
Halb Kinderspiele,
Halb Gott im Herzen!

Böser Geist (Bene und Sophie)
Gretchen!
Wo steht dein Kopf? 3785
In deinem Herzen
Welche Missetat?
Betst du für deiner Mutter Seele, die

Durch dich zur langen, langen Pein hinüberschlief?
Auf deiner Schwelle wessen Blut?

Stimme (Stefano)
Gretchen, sieh! du bist noch jung,
Bist gar noch nicht gescheit genung,
Machst deine Sachen schlecht.
Ich sag dir's im Vertrauen nur: 3730
Du bist doch nun einmal eine Hur.

Böser Geist (Bene und Sophie) 3790
– Und unter deinem Herzen
Regt sich's nicht quillend schon
Und ängstet dich und sich
Mit ahnungsvoller Gegenwart?
(Wiederholungen Bene und Sophie)

Stimme (Stefano)
Wenn dich erst ein Dutzend hat,
So hat dich auch die ganze Stadt.
Wenn erst die Schande wird geboren, 3740
Wird sie heimlich zur Welt gebracht.
Ja, man möchte sie gern ermorden.

Stimme (Stefano)
Ich seh wahrhaftig schon die Zeit,
Daß alle brave Bürgersleut,
Wie von einer angesteckten Leichen,
Von dir, du Metze! seitab weichen.
Sollst in eine finstre Jammerecken 3760
Unter Bettler und Krüppel dich verstecken,

Böser Geist (Bene und Sophie)
Verbirg dich! Sünd und Schande
Bleibt nicht verborgen.
Luft? Licht?
Weh dir!

Gretchen
Ich sag's dir im Vertrauen nur,
du bist … *(Sie fällt in Ohnmacht.)*

Die Autorin

Julia Kiesler studierte von 1997 bis 2002 Sprechwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Anschließend arbeitete sie als Sprecherzieherin in der Abteilung Schauspiel an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig und am Theater Chemnitz sowie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sprechwissenschaft und Phonetik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Seit 2005 ist sie Dozentin für das Fach Sprechen im Studienbereich Theater der Hochschule der Künste Bern. Von 2012 bis 2017 war sie als Forschungsdozentin an der HKB tätig und leitete das vom Schweizerischen Nationalfond geförderte Forschungsprojekt *Methoden der sprechkünstlerischen Probenarbeit im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater.* Neben ihrer Forschungs- und Lehrtätigkeit ist sie künstlerisch als Sprecherin aktiv und trat u. a. mehrfach mit dem Berner Symphonieorchester auf.

RECHERCHEN

Theater der Zeit

RECHERCHEN

58 **Helene Varopoulou . Passagen . Reflexionen zum zeitgenössischen Theater**

57 **Kleist oder die Ordnung der Welt**

56 **Im Labyrinth . Theodoros Terzopoulos begegnet Heiner Müller**

55 **Martin Maurach . Betrachtungen über den Weltlauf . Kleist 1933 – 1945**

54 **Strahlkräfte . Festschrift für Erika Fischer-Lichte** Essays

52 **Angst vor der Zerstörung** Tagungsbericht

49 **Joachim Fiebach . Inszenierte Wirklichkeit**

48 **Die Zukunft der Nachgeborenen . Brecht-Tage 2007** Vorträge und Diskussion

46 **Sabine Schouten . Sinnliches Spüren**

42 **Sire, das war ich –** Zu Heiner Müllers Stück **Leben Gundlings Friedrich von Preußen** Werkbuch

41 **Friedrich Dieckmann . Bilder aus Bayreuth** Essays

40 **Durchbrochene Linien . Zeitgenössisches Theater in der Slowakei** Aufsätze

39 **Stefanie Carp . Berlin – Zürich – Hamburg** Essays

37 **Das Analoge sträubt sich gegen das Digitale?** Tagungsdokumentation

36 **Politik der Vorstellung . Theater und Theorie**

32 **Theater in Polen . 1990 – 2005** Aufsätze

31 **Brecht und der Sport . Brecht-Tage 2005** Vorträge und Diskussionen

30 **VOLKSPALAST . Zwischen Aktivismus und Kunst** Aufsätze

28 **Carl Hegemann . Plädoyer für die unglückliche Liebe** Aufsätze

27 **Johannes Odenthal . Tanz Körper Politik** Aufsätze

26 **Gabriele Brandstetter . BILD-SPRUNG** Aufsätze

23 **Brecht und der Krieg . Brecht-Tage 2004** Vorträge und Diskussionen

22 **Falk Richter – Das System** Materialien Gespräche Textfassungen zu „Unter Eis“

19 **Die Insel vor Augen . Festschrift für Frank Hörnigk**

15 **Szenarien von Theater (und) Wissenschaft** Aufsätze

14 **Jeans, Rock & Vietnam . Amerikanische Kultur in der DDR**

13 **Manifeste europäischen Theaters** Theatertexte von Grotowski bis Schleef

12 **Hans-Thies Lehmann . Das Politische Schreiben** Essays

11 **Brechts Glaube . Brecht-Tage 2002** Vorträge und Diskussionen

10 **Friedrich Dieckmann . Die Freiheit ein Augenblick** Aufsätze

9 **Gerz . Berliner Ermittlung** Inszenierungsbericht

8 **Jost Hermand . Brecht-Aufsätze**

7 **Martin Linzer . „Ich war immer ein Opportunist…“** Gespräche

6 **Zersammelt – Die inoffizielle Literaturszene der DDR** Vorträge und Diskussionen

4 **Rot gleich Braun . Brecht-Tage 2000** Vorträge und Diskussionen

3 **Adolf Dresen . Wieviel Freiheit braucht die Kunst?** Aufsätze

1 **Maßnehmen . Zu Brechts Stück „Die Maßnahme“** Vorträge und Diskussionen

Theater der Zeit

Vor welchen Herausforderungen stehen Schauspielerinnen und Schauspieler angesichts einer performativen Spielpraxis? Wie gestaltet sich der Erarbeitungsprozess von Texten in der Zusammenarbeit von Regisseuren und ihren Ensembles heutzutage? Wie charakterisiert sich dabei ein performativer Umgang mit dem Text? Diesen Fragen geht die Sprechwissenschaftlerin Julia Kiesler in diesem Buch nach.

Auf Basis der Untersuchung von drei Probenprozessen der renommierten Regisseure Claudia Bauer, Laurent Chétouane und Volker Lösch werden verschiedene Arbeitsweisen unter die Lupe genommen. Hierzu gehören u. a. intertextuelle und intervokale Herangehensweisen, Musikalisierungsprozesse, die chorische Arbeit am Text oder Synchronisationsverfahren, die mit der Trennung von Spiel und Sprache einhergehen sowie mit dem Einsatz von Audio- und Videotechnik arbeiten. Die daraus hervorgehenden vielstimmigen Erscheinungsformen werfen eine veränderte Perspektive auf Prozesse des Darstellens und Sprechens auf der Bühne, die es innerhalb der Schauspielausbildung zu berücksichtigen gilt.